SCRITTI

DI

STORIA LETTERARIA E POLITICA

XVIII

C93765

BENEDETTO CROCE

POESIA E NON POESIA

NOTE
SULLA LETTERATURA EUROPEA
DEL SECOLO DECIMONONO

183668.
6.9.23

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1923

PROPRIETÀ LETTERARIA

MARZO MCMXXIII - 62381

AVVERTENZA

Avevo pensato di venire riesaminando la letteratura del secolo decimonono, sia per rendere esplicite conclusioni ancora implicite presso gli scrittori che di essa hanno trattato, sia per dimostrarne altre in modo piú esatto, sia per confutare pregiudizî correnti o proporre qualche giudizio nuovo, ma soprattutto per riportare sempre la considerazione alla poesia, che è (quantunque di tal cosa parecchi che fan mestiere di critici facilmente si dimentichino) ciò che deve formare l'assunto proprio della critica e storia letteraria. Altri studî mi hanno impedito, e m'impediscono, di condurre a termine questo, che avevo cominciato; e io raccolgo intanto le note che mi trovo di aver segnate e sparsamente pubblicate su alcuni dei poeti e letterati del secolo decimonono, pur senza deporre la speranza di compierle e proseguirle un giorno e fornire un quadro abbastanza pieno di quel secolo di poesia. Superfluo dire che la scelta degli autori compresi nel presente volume non è stata determinata da altra ragione se non che essi mi è accaduto di rileggere per primi. E sarà anche superfluo ripetere che come le mie note non

pretendono sostituire i molti e pregevoli lavori esistenti sui singoli autori, ma anzi rannodarvisi per svolgerli e, dove occorra, rettificarli, cosí non pretendono esaurire gli argomenti di cui trattano, ma soltanto risolvere, come ho detto, alcuni problemi, fermare alcuni punti che rimanevano dubbî, e dare l'avviamento a indagini ulteriori. Tale, del resto, è il carattere di ogni studio che sia inteso in modo scientifico; e la critica letteraria deve anch'essa sempre meglio appropriarselo per farsi sempre piú, a suo modo, scientifica, abbandonando certe abitudini che ancora serba di arbitrario individualismo, di artistico capriccio e di falsa genialità. Né m'importa che, per intanto, gl'inintelligenti dicano che io, in luogo di critica della poesia, offro critica della critica; perché gl'intelligenti ben sanno che la critica della poesia non può non formare tutt'uno con la critica della critica della poesia.

Napoli, marzo 1922.

B. C.

I

ALFIERI

È stato talvolta segnato l'inizio della nuova letteratura italiana nel Parini; ma il Parini è di mente e d'animo uomo del Settecento, del periodo razionalistico e delle riforme; e settecentesca sebbene elegantissima è l'arte sua, didascalica e ironica nei suoi toni maggiori, erotica e galante nei minori. Il vero inizio (quando si guardi al moto delle idee e alla qualità dei sentimenti) è in Vittorio Alfieri, che tocca corde le quali vibreranno a lungo nel secolo decimonono, dal Foscolo e dal Leopardi fino al Carducci: in Vittorio Alfieri, che io non posso considerare se non come strettamente affine ai contemporanei *Stürmer und Dränger* di Germania, i quali s'ispirarono come lui alle pagine di Plutarco e risentirono profonda l'efficacia del Rousseau, neanche a lui estranea. Al pari degli *Stürmer und Dränger*, egli è fortemente individualista; e individualismo è il suo amore per la libertà e il frenetico odio alla tirannia, cosí indeterminato nel suo contenuto politico, perché egli aborre con la stessa risolutezza re e demagoghi e patrizî di repubblica (l'« oscena libertà posticcia » di Venezia e le « sessanta parrucche d'idioti » di Genova), e non cerca nella sua vita altro stato, e non persegue nella

sua arte altro ideale, che quello del « liber'uomo », che possa cioè muoversi, parlare, operare, attuare il proprio pensiero e la propria vocazione, non oppresso e soffocato da veruna forza estranea, non contrastato o impacciato da verun ostacolo. Come gli altri consapevoli o inconsapevoli roussoviani, moventi all'assalto delle bastiglie morali, le sue passioni sono estreme per violenza; e, quasi per dar loro qualche lenimento, egli ama la solitudine, si abbandona con voluttà alla malinconia, sente l'incanto degli spettacoli naturali, delle montagne, delle acque, delle spiagge. Il freddo intellettualismo, e Voltaire che lo rappresenta, gli ripugnano, e non sopporta il « lepido stile », la leggiera e facile prosa degli illuministi, ben adatta alla divulgazione, ma che per ciò appunto a lui sembrava che prostituisse « la viril nostr'arte ». E se egli non è tutto Shakespeare, come erano i suoi affini tedeschi, se presto intermise la lettura che aveva cominciata di quel poeta, non è già perché esso non gli piacesse, ma anzi perché gli piaceva troppo: « quanto piú (scrive) mi andava a sangue quell'autore, tanto piú me ne volli astenere »: cioè per non correre il rischio d'imitarlo, e per serbarsi spontaneamente shakespeariano. C'è perfino qualche concetto sul cattolicismo, di lui non cattolico, che anticipa lo Chateaubriand (il quale veramente non si è potuto mai sapere se poi fosse sul serio cattolico). Alludo a quel singolare sonetto, che comincia: « Alto, devoto, mistico ingegnoso, Grato alla vista, all'ascoltar soave, Di puri inni celesti armonioso È il nostro culto: amabilmente grave... », e piú oltre ha il verso: « Dell'uom gli arcani appien sol Roma intende ».

Si deve dunque, a mio avviso, considerare l'Alfieri come un protoromantico: il che non vuol dire propriamente romantico, come ora si è preso il vezzo di chiamarlo, confondendo ben distinti periodi spirituali. Del romantico all'Alfieri mancarono tratti essenziali, l'ansia religiosa sul fine

e il valore della vita, l'interessamento per la storia, e il compiacimento per gli aspetti particolari e realistici delle cose. Anche la sua autobiografia sta sulla linea delle confessioni alla Rousseau, ricca di passione e scarsa di senso storico cosí rispetto al proprio tempo come alla sua vita medesima. Di questo suo limite, e della incapacità a ritrarre, come diceva, « la vera e scalza triste natura nostra », la patologia individuale e sociale, ebbe consapevolezza. « E carmi e prose in vario stil finora Io scrissi, abil non dico, ardimentoso; Storie non mai... ». L'epica, l'oratoria, la tragedia, la filosofia cioè le riflessioni morali e politiche: ecco il suo campo: « Arti tutte divine, in cui, ritratto L'uom qual potria pur essere, s'innalza Al ciel chi scrive e il leggitore a un tratto ».

Tale, all'incirca, la collocazione dell'Alfieri nella moderna storia mentale e morale. Ma per intendere e giudicare l'arte di lui, per risolvere il quesito, anch'esso storico, del suo svolgimento estetico, bisogna farsi presente la particolare conformazione di quell'anima. Perché l'Alfieri, prima che poeta o al tempo stesso che poeta, era uomo di passione cosí ardente (« furore » è la parola che piú spesso torna nelle sue pagine) da rivolgersi diritto all'azione e alla pratica, guidato da inflessibile fermezza di proposito. Azione e pratica, la quale certamente non si attuava altrove che nella parola e nelle carte, ma azione era nondimeno, se tale è essenzialmente l'oratoria. L'anelito alla libertà e l'aborrimento per la tirannia gli avevano ingenerato nell'immaginazione un fantasma pauroso, il Tiranno, che non è già un fantasma poetico, ma un incubo passionale, una sorta di condensazione della piú nera nequizia umana, che ha luogo in un determinato individuo non si sa perché, se non forse per incoercibile potere di attrazione e agglomeramento. Sono colpevoli i suoi tiranni? Non si oserebbe affermarlo; o non piú colpevoli, certo, di chi ha la disgrazia di essere

preso da un'infezione, dall'idrofobia o dal tetano. « Ah forse voi dite il vero! » — esclama il tiranno Timofane verso i suoi congiunti ed amici, che procurano di richiamarlo ai doveri del cittadino —, « ma non v'ha piú detti, E sien pur forti, che dal mio proposto Svolger possanmi omai. Buon cittadino Piú non poss'io tornare. A me di vita Parte or s'è fatta la immutabil, sola, Alta mia voglia: di regnar... Fratello, tel dissi io già: corregger me sol puoi Col ferro: invano ogni altro mezzo... ». Un altro di quei tiranni, Polifonte, nella *Merope*, — anche lui non figlio, non sposo, non padre, « tutto tiranno », che non vede « altro che regno », — sospira alla fine del primo atto, stanco sotto il cumulo della sua propria ineluttabile malvagità: « Oh quanta è impresa il mantenerti, o trono! ». Ad abbattere con un colpo di mazza ferrata il Tiranno, tanto piú a lui odioso perché se lo rappresentava in modo da dovergli riuscire necessariamente incomprensibile, l'Alfieri costrusse la sua tragedia, nella nota forma, senza confidenti, senza episodî, senza intermezzi di amori, scheletrica, precisa e rapida come una macchina, tagliente col ben noto stile. Stile che ha anch'esso del proposito, dell'intestamento, della fissazione; e poiché egli non tollerava, come si è visto, la lepidezza e la leggerezza della prosa illuministica, e poiché gli moveva nausea la correlativa poesia cantarellante di quel tempo, che in Italia, e non solo in Italia, era la metastasiana, il suo dramma e lo stile di esso sono il rovescio violento del melodramma metastasiano (come ebbero già a notare, credo pei primi, la signora di Staël e Guglielmo Schlegel); e le cabalette e ariette, con cui i suoi personaggi, al pari di quei del Metastasio, palesano sé stessi, stridono in digrignamenti di denti e suoni aspri e rotti. E quando per avventura la sua ira si volge al sarcasmo e all'irrisione, come nelle satire e nel *Misogallo*, il cipiglio tragico si cangia in comico, ma resta pur sempre cipiglio: onde quel suo co-

niare, nel *furor comicus*, vocaboli grotteschi, parole bizzarramente composte o stranamente diminutive, e versi duri e ferrei non meno di quelli delle tragedie.

Non è a dire che, ammesso quel proposito, l'Alfieri non costruisca con vigore e sapienza; ma ciò che costruisce non è nel suo intimo poesia, è oratoria appassionata. Si ricorderanno le sue grandiose esortazioni e le invettive, com'è quella di Virginio nella *Virginia*:

O gregge infame di malnati schiavi;
tanto il terror può in voi? l'onore, i figli,
tutto obbliate per amor di vita? —
Odo, ben odo un mormorar sommesso;
ma niun si muove. Oh doppiamente vili!
Sorte pari alla mia, deh! toccar possa
a ognun di voi; peggior, se v'ha: spogliati
d'aver, d'onor, di libertà, di figli,
di spose, d'armi, e d'intelletto, torvi
possa il tiranno un dí fra strazio lungo
la non ben vostra orrida vita infame,
ch'or voi serbate a cosí infame costo...

dove l'oratoria è altamente concitata, e nondimeno quel personaggio non è poetico. E perfette sono due delle sue tragedie, dal comune consenso dei critici piú lodate, il *Bruto I* e il *Bruto II*: due saldi strumenti d'acciaio ben temprato e brunito: due di quei lucidi spadoni da carnefice che si vedono nei musei. Ma la poesia non è ordigno di acciaio. E le infinite e noiose dispute dei critici sul metodo adatto o disadatto seguito dall'Alfieri nelle sue tragedie, e le differenze notate verso il sistema greco o inglese e le somiglianze col francese, sono fallaci o superflue. Il difetto, come sempre in siffatti casi, non consiste nella tecnica tragica o altra simile cosa immaginaria, ma nella sostanza poetica.

Ed è codesto l'Alfieri « pratico », l'Alfieri che forní di parole e di accenti gli amatori di libertà sul finire del settecento, ed ahimé! quei giacobini italiani, amici e seguaci e imitatori dei giacobini francesi, da lui pur coperti di cosí virulento disprezzo: nei teatri giacobini, le sue tragedie passarono veramente alle pubbliche scene, e il *Timoleone* fu dato a Napoli come « spettacolo di virtú repubblicane », durante l'efimera repubblica del 1799. I patrioti propriamente italiani, delle generazioni seguenti, ebbero bisogno di altre parole e di altri accenti, o non si soddisfecero di quelli soli; e ai nuovi bisogni provvidero i Pellico e i Niccolini, poeti di second'ordine, ma atti all'uopo, come vi era stato atto l'Alfieri con la sua poesia di second'ordine, cioè con la sua oratoria. E coloro che dicono che l'Alfieri è poeta ormai morto, hanno l'occhio alla sua non-poesia, e si lasciano sfuggire la sua poesia. E non parliamo dei soliti « generisti », giudicanti sotto l'aspetto del « teatro », o del « teatro nazionale » o della « tragedia italiana », i quali, inseguendo il « genere », lasciano anch'essi sfuggire la poesia.

Nella sua poesia accade, tra l'altro, cosa che l'Alfieri non si sarebbe mai pensata, ma che a me sembra affatto naturale, posto il temperamento suo, che ho descritto, e il moto spirituale del tempo al quale egli apparteneva, e che gli apparteneva. L'Alfieri finisce con l'ammirare e simpatizzare coi suoi tiranni, che gli rimanevano incomprensibili nell'accesso dell'odio e diventano comprensibili, per lui e per noi, in questa nuova simpatia. Né stupisce e ammira solo i tiranni di ampia mente, come Cesare, che egli pur percuote inesorabile con l'ascia; ma i piú maliziosi, i piú atroci, i piú cupi. Parla Lorenzo dei Medici, e un congiurato dei Pazzi non può non restarne preso, e mormora turbato:

D'alti sensi è costui, non degno quasi
d'esser tiranno. Ei regnerà, se ai nostri
colpi non cade: ei regnerà...

(che è come un'anticipazione o un'eco del verso con cui si chiude il sonetto per la morte di Federico II di Prussia: «Ma di non nascer re forse era degno»). Eteocle è di una possanza prometeica o capaneica:

Un re, dal trono
cader non debbe, che col trono istesso;
sotto l'alte rovine, ivi sol, trova
morte onorata ed onorata tomba.

E quando agonizza, lui, il terribile fratricida, ancora interroga ansioso la madre che lo sorregge: «Dí: moro io re?». Filippo è cosí pieno della sua sovrana maestà che non sente piú il pungolo dei piccoli e vili affetti umani, non l'amore, non la gelosia; e alla sposa che lo ha tradito, e che egli ha punita, getta severamente e sprezzantemente sul volto:

Mai non mi calse
del tuo amor; ma albergare in te sí immenso
dovea il tremor del signor tuo, che tolto
d'ogni altro amor ti fosse anco il pensiero.

E non è forse un tiranno, un «re», quel Saul, che egli ha reso cosí sublime e venerando nel suo delirio di delusa grandezza? — Dicevo di sopra la cosa affatto naturale, perché un poeta appartenente allo *Stürm und Drang* non poteva non collocare alla cima della sua anima la figura del superuomo, dell'*Uebermensch*: concetto e parola che nacquero appunto allora. E superuomini dovevano apparirgli, e come tali attirarlo, piú i suoi dominatori tiranni che non i suoi onesti fautori di libertà, alquanto dottrinarî e di solito mediocri.

Il superuomo non si afferma solo nel sogno sterminato di dominazione, ma anche nell'impeto delle passioni indomabili e contrastanti, nella lotta del grande e del piccolo, dell'alto e del basso, del dovere intransigente e della cupidità avvolgente. E l'Alfieri sentí sempre questa lotta interiore, questa tragedia in cui la forza è talora vinta dalla debolezza o viltà; e, scoprendo le sue piaghe, si descrisse « ora Achille ed or Tersite », e scorse in sé stesso, ogni qual volta « alti sensi » intesseva, « al gigante il nano a lato ». Oltre il maraviglioso *Saul*, « il mio personaggio piú caro (scrive nell'Autobiografia), perché in esso vi è di tutto, assolutamente di tutto », — oltre quella tragedia della vecchiaia, del sospetto, della gelosia, e della grandezza che soggiace al sentimento del misterioso e del divino, — il *Saul*, che è l'opera piú complessa dell'Alfieri e sulla quale non mi fermo perché splende nel ricordo di tutti, — le sue maggiori tragedie sembrano a me l'*Agamennone* e, piú ancora, l'*Oreste*, che lo continua. Trascuriamo i difetti evidenti e che sono i soliti suoi, la riflessione intellettuale che precorre spesso la visione artistica e le conferisce qualcosa di analizzato e calcolato: difetto che si avverte anche nella celebre scena nella quale Egisto insinua nell'animo di Clitennestra il pensiero di uccidere lo sposo. Ma che cosa viva e palpitante e dolorosa è questa Clitennestra, in preda al servaggio del suo terribile amore! Non si può meglio ritrarla che con le parole con le quali Elettra, che la condanna ma la compiange, cerca di renderla oggetto di pietà, parlando col giustiziero fratello, che non vede altro se non che essa gli ha ammazzato il padre e ha sposato il drudo:

Ah! tu non sai qual vita ella pur tragge!
Fuor che d'Atride i figli, ognun pietade
ne avria... L'avremmo anche pur troppo noi. —
Di terror piena e di sospetto sempre;
a vil tenuta dal suo Egisto istesso;

d'Egisto amante, ancor che iniquo il sappia;
pentita, eppur di rinnovare il fallo
capace forse, ove la indegna fiamma,
di cui si adira ed arrossisce, il voglia:
or madre, or moglie; e non mai moglie o madre:
aspri rimorsi a mille a mille il core
squarcianle il dí; notturne orride larve
tolgonle i sonni. — Ecco qual vive...

E allorché Oreste, che si è presentato a lei sconosciuto, vedendola piangere alla finta notizia della sua morte, esclama stupito: « Lo amavi tu dunque molto ancora? », ella, come a sua volta uscente da stupore, risponde con dolcezza dolorosa: « O giovinetto, non hai tu madre? ». Ed Elettra, la pietosa e tremenda, che segue con occhio vigile il necessario corso della delittuosa passione verso l'abisso infernale in cui precipiterà, come prorompe quando assiste alfine allo scoppio della covante ostilità tra i due complici!

Oh nuova gioia! oh sola gioia, ond'io
il cor beassi, or ben due lustri! Entrambi
vi veggio all'ira ed ai rimorsi in preda.
Di sanguinoso amore alfin pur odo,
quali esser denno, le dolcezze; alfine
ogni prestigio è tolto; appien l'un l'altro
conosce omai. Possa lo sprezzo trarvi
all'odio; e l'odio a nuovo sangue...

Ella, che spera senza sperarla la redenzione della madre sciagurata, rappresenta l'attesa dell'avvenire, dell'avvenire di giustizia, dell'avvenire di purità:

Involontario è un moto in me, qualora
straniero approda a questi liti, il core
sentirmi incerto in fra timore e brama
agitato ondeggiare...

Ed Egisto ha bensí del Jago, ed è anche a paragone, di Jago una forza meno satanica e superba, ma, diversamente da quello, si sente depositario di una tradizione, esecutore di un fato. « Io te conobbi » — dice ad Oreste, che prima ha visto sotto falsa veste e finalmente gli si è svelato nella sua vera persona:

Io te conobbi
al desir che d'ucciderti sentia!

Ed Agamennone aveva avuto già lo stesso brivido verso Egisto:

Il crederesti, Elettra? al sol suo aspetto
un non so qual terrore in me sentiva,
non mai sentito pria...

Questi presentimenti, questa nimicizia appresa senza parole, còlta nel gesto, nello sguardo, nel tono della voce, sentita nell'ambiente, è poeticamente resa dall'Alfieri. Agamennone, tornato trionfante, pieno di tenerezza pei suoi dai quali è stato per tanti anni diviso, e che aveva avuti sempre presenti « fra 'l sangue, fra la gloria e la morte », si avvede che qualcosa è profondamente mutato in casa sua:

Son io tra' miei tornato? ovver mi aggiro
fra novelli nemici? Elettra, ah togli
d'orrido dubbio il padre. Entro mia reggia
nuova accoglienza io trovo: alla consorte
quasi stranier son fatto; eppur tornata,
parmi, or essere appieno in sé potrebbe.
Ogni suo detto, ogni suo sguardo, ogni atto
scolpito porta e il diffidare e l'arte...

Ho dato solo un piccolo saggio delle molte bellezze che sono in queste due tragedie; e non posso indugiarmi in quelle sparse nelle altre, come nella *Mirra*, che anch'essa

è troppo analizzata e calcolata, ma in cui la figura della protagonista, presa incolpevole da colpevole amore, contro il quale lotta, soccombe e muore, è circonfusa di pietà e di riverenza, come una povera mite creatura, una sventurata figliuola, tòcca dall'ala della morte. Il momento in cui Mirra si lascia andare alla lusinga che, con lo sposare Pereo, fuggendo il luogo della sua follia, fuggirà sé stessa e si farà una nuova anima, è come un raggio di sole, che splende per un istante sulla cupa tragedia. Anche noi seguiamo palpitando il suo sogno, e ci sforziamo con lei di attuare la sua illusione:

Sí, dolce sposo, ch'io già tal ti appello;
se cosa io mai ferventemente al mondo
bramai, di partir teco al nuovo sole
tutta ardo, e il voglio. Il ritrovarmi io tosto
sola con te; non piú vedermi intorno
nullo dei tanti oggetti a lungo stati
testimon del mio pianto e cagion forse;
il solcar nuovi mari, e a nuovi regni
irne approdando; aura novella e pura
respirare, e tuttor trovarmi al fianco
pien di gioia e d'amore un tanto sposo;
tutto, in breve, son certa, appien mi debbe
quella di pria tornare. Allor sarotti
meno increscevol, spero. Aver t'è d'uopo
pietade intanto alcuna del mio stato;
ma non fia lunga; accértati. Il mio duolo,
se tu non mai me 'n parli, in breve svelto
fia da radice. Deh! non la paterna
lasciata reggia, e non gli orbati e mesti
miei genitor; né cosa, in somma, alcuna
delle già mie, tu mai, né rimembrarmi
déi, né pur mai nomarmela. Fia questo
rimedio, il sol, che asciugherà per sempre
il mio finor perenne orribil pianto.

Anche nelle tragedie piú deboli s'incontrano versi eterni, come le parole di Ottavia, che torna chiamata alla reggia di Nerone e dice a Seneca:

Nel rientrare in queste
soglie, ho deposto ogni pensier di vita.
Non ch'io morir non tema; in me tal forza
donde trarrei? La morte, è vero, io temo:
eppur la bramo; e sospiroso il guardo
a te, maestro del morire, io volgo.

Pochi versi, che sono essi soli un'intera tragedia. Ma le tragedie dell'Alfieri bisogna leggerle come si legge la lirica cioè la poesia, mettendo da canto tutti i preconcetti e le preoccupazioni sul genere drammatico o teatrale: benché anche sul teatro le migliori di esse resistano ancora mirabilmente, quando trovano attori capaci d'interpetrarle, condizione che hanno del resto comune coi drammi dello Shakespeare o di Sofocle. E bisogna leggere anche le sue rime varie, che vedo con piacere che ora vengono salendo in qualche onore, nelle quali l'amore, il dolore, il fastidio delle cose, il ritorno meditativo e indagatore su sé stesso, l'aspettazione della morte, il sospiro verso la gloria prendono corpo in sonetti vigorosi. Ricorderò, fra i molti, quelli: « Solo, fra i mesti miei pensieri, in riva... »; « Là dove muta solitaria dura... »; « Malinconia dolcissima, che ognora... »; « Tutte no, ma le molte ore del giorno... »; « Tardi or me punge del saper la brama... »; « Cose omai viste e a sazietà riviste... »; « Del mio decimo lustro, ecco, già s'erge... ». E ricorderò i sonetti profetici del *Misogallo*, e certi tòcchi con cui sono ritratte le scene della Rivoluzione, come quella della esecuzione di Maria Antonietta, in cui giudici, carcerieri, carnefici sono tutti compresi dalla coscienza del delitto che compiono, e lo compiono tremando (« Tremar veggio ivi i pallidi custodi, E tremare i carnefici,

che il segno Stanno aspettando dai tremanti Erodi »). — Cominciò nella lirica con sonetti descrittivi e sonetti sensuali, che si riattaccavano alla vecchia tradizione marinesco-arcadica; se ne distaccò per rimettersi sotto la guida del « gentil d'amor mastro profondo », del Petrarca; ma, nel tutt'insieme, è lui, Alfieri, o, se si vuole, cosí nelle liriche come nelle tragedie, potrebbe dirsi dantesco: non di un dantesco d'imitazione, esteriore e decorativo, al modo del Monti, ma di un dantesco congeniale e connaturato.

Il che si osserva nelle *Satire*, dantesche anch'esse, quantunque collettori e trattatisti usino ravvicinarle e compararle con le altre cosidette satire della letteratura italiana, che o sono tutt'altra cosa o sono nulla. Le *Satire* contengono in forma epigrammatica i suoi giudizî sulla politica, il costume, la morale, la religione, le classi sociali del suo tempo, e formano, diciamo cosí, la sua « sociologia ». Prosa, certo, nel loro fondo, ma forte e originale prosa, che di tanto in tanto s'apre alla poesia, soprattutto in quella sui *Viaggi*, piena di tratti ora austeri, com'è il ricordo della Svezia:

Svezia ferrigna ed animosa e parca,
coi monti e selve e laghi mi diletta;
gente, men ch'altra, di catene carca;

ora duramente bonarî, come l'impressione complessiva che egli serba dei tedeschi:

Piú m'attalentan quelle oneste zucche...

o, di nuovo, frementi sarcasmo e fastidio di sé stesso, come in questa terzina su Napoli, e sulla compagnia che egli ebbe a ritrovarvi, nella società nobilesca d'allora, tutta cavalli, gioco, teatro e ballerine:

Ignoranti miei pari assai piú d'uno
la neghittosa Napoli me 'n presta,
con cui l'ozio mio stupido accomuno.

È strano che si usasse un tempo, dai critici italiani romanticheggianti ed esaltatori delle letterature straniere sopra la nazionale, preporre lo Schiller, come piú moderno e libero e spontaneo, all'Alfieri, astratto e antiquato e tiranneggiato da regole scolastiche. Lo Schiller, nei suoi drammi ammirati, nel *Wallenstein*, nella *Stuarda*, nel *Tell*, non è altro che un Alfieri raffreddato, composto, temperato, colto, riflessivo, non piú poeta; e all'Alfieri poetico è strettamente affine nei suoi drammi giovanili, nei *Masnadieri*, in *Raggiro ed amore*, e nel *Fiesco*. Drammi rozzi, torbidi, scorretti, sovente puerili, e alcuni tra essi di quella tragedia borghese che il severo italiano spregiava come « epopea delle rane »; ma nei quali batte lo stesso sangue che circola nelle tragedie e liriche di lui, il sangue tumultuoso di quegli uomini che sulla fine del settecento, in varie parti di Europa, sentirono ciò che in Germania si denominò *Stürm und Drang*.

II

MONTI

Nel narrare la storia della poesia italiana al principio del secolo decimonono, difficilmente si resiste alla tentazione di mettere a contrasto Vincenzo Monti col Foscolo, col Leopardi e col Manzoni, descrivendo quella di lui come la poesia vecchia che tramontava dinanzi alla nuova che sorgeva. Una cosidetta storia generale della letteratura non si può, in verità, costruirla senza ricorrere a codesti espedienti di trapassi dall'uno all'altro poeta o gruppo di poeti, senza codesti nessi ora immaginosi ora meramente fraseologici; e quello enunciato di sopra non è dei peggiori, e merita considerazione indulgente. Ciò non impedisce, per altro, di riflettere e di domandare: — Ma perché poesia vecchia? — La vecchia poesia italiana sarà stata, poniamo, quella tra sensuale e ingegnosa del Marino e dei suoi seguaci; o quella che le successe, tra sentimentale e intellettualistica, del Metastasio e imitatori. Ma il Monti ha ben poco di comune con gli uni e con gli altri. E se si guarda al suo contenuto affettivo, vi si troverà l'ossianismo e il wertherismo, coi quali si aprí l'età romantica; e se al contenuto politico, tutti gli ideali che sorsero, caddero e risorsero durante la lunga vita dell'autore, l'imprecazione

monarchico-cattolica al rivolgimento rivoluzionario di Francia, l'entusiasmo giacobino, l'esaltazione napoleonica, il saluto alla restaurazione, cose assai nuove e conformi ai tempi, che potranno dirsi persino troppe di numero; e se alle forme letterarie, il rinnovato culto di Dante, il verso sciolto e il polimetro preromantico, il neoclassicismo imperiale, e via dicendo. No, no: il Monti potrà bene, in certo senso, formare contrasto col Foscolo e col Leopardi e col Manzoni, ma per altra ragione che non sia codesta distinzione storica di vecchia e nuova poesia.

E quale sia la ragione vera disse per l'appunto il giovane Leopardi, quando notò nel suo zibaldone (II, 131-2): che «il Monti è un poeta veramente dell'orecchio e dell'immaginazione, del cuore in nessun modo»; che in lui è pregiabilissima e si può dire originale, e sua propria la volubilità, armonia, mollezza, cedevolezza, eleganza, dignità graziosa e dignitosa grazia del verso; e tutte queste proprietà parimente nelle immagini, alle quali è da aggiungere scelta felice, evidenza, scolpitezza, ecc.; ma che gli manca affatto «tutto ciò che spetta all'anima, al fuoco, all'affetto, all'impeto vero e profondo, sia sublime, sia massimamente tenero». E piú oltre, e in modo piú crudo (II, 155): che esso «non è poeta, ma uno squisitissimo traduttore, se ruba ai latini o greci; se agl'italiani, come a Dante, un avvedutissimo e finissimo rimodernatore del vecchio stile e della vecchia lingua».

Il medesimo si può leggere, o piuttosto ricavare dal giudizio riassuntivo col quale lo Zumbini chiude i suoi studî sulle poesie del Monti: «. . . artista squisitissimo in tutte le sue cose, in tutti i particolari di esse e, direi, in ogni sua parola, in ogni suo accento. Non mai pensiero o immagine alcuna entrò nella sua fantasia, senza uscirne come farfalla dalle ali dorate e scintillanti. Anche in poeti sommi si trova qualche luogo in cui l'arte langue e la materia ri-

mane greggia, a cagione piú specialmente di quell'uso della scienza o della dimostrazione astratta, onde essi talvolta credettero di conseguire meglio il fine che s'eran proposto. Ma nel Monti l'immagine almeno non manca mai; anche là dove manchi un'idea intima e propria. Nei suoi campi tutto verdeggia e olisce; e, a percorrerli dall'un termine all'altro, non c'è caso di abbattersi a un luogo, non dico deserto, ma neppur disameno. Ci ha orizzonti piú vasti; ma nel suo non c'è mai una nebbia; non c'è un lembo del suo cielo che non isplenda e non rida ». Dove par che si desideri per l'appunto la conclusione del Leopardi, che un ingegno cosí fatto non è ingegno genuino di poeta, e che la stessa assenza in lui dei travagli e delle oscurità e delle durezze, frequenti nei veri poeti, testimonia contro di lui.

Tale conclusione non manca invece nel recente e sennatissimo studio dello Steiner, nel quale l'autore scrive immaginosamente (si vede che l'immaginazione del Monti è contagiosa, tanto che si appiccò anche allo Zumbini che di solito si esprime seccamente): « La sua magnifica poesia letteraria ci sta davanti come un grande scenario tutto archi e colonnati e fuga di superbe logge, che si aprono su giardini adorni, tra il verde, di statue e di fontane, sul quale l'occhio vaga piacevolmente bensí, ma per nulla ingannato però dalle sapienti prospettive. Il lettore, che avverte nella sua poesia un puro gioco d'immaginazione, repugna dal lasciarsene dominare, ammira l'artista, non ama l'uomo, che sente diverso da quello che gli vien presentato, e tra tutti i prodigi che una tecnica perfettissima gli sciorina davanti alla immaginazione e l'onde delle armonie che gli risuonano all'orecchio, se ne sta piú incerto che conquiso; piú desideroso di lasciarsi trascinare, che veramente trascinato, perché sente sotto quell'arte l'artificio, al quale si ribella il suo cuore, che il poeta non sa riscaldare né inebriare veramente mai ».

Il Monti fu, dunque rispetto ai poeti che con lui si usa mettere a contrasto, poeta di orecchio e d'immaginazione, e non punto rappresentante di un'età contro un'altra età: differenza di conformazione mentale, non di contenuto storico. E tanto poco egli chiuse un'età o appartenne a un'età chiusa, che, per contrario, formò scuola: una scuola certamente di valore scarso o nullo, ma sol perché scarso o nullo è il valore di tutte le scuole poetiche; e che per estensione e diffusione non fu inferiore ma piuttosto superiore alla foscoliana e alla leopardiana, e forse non è ancora spenta del tutto e recente è la sparizione di uno dei suoi piú valenti campioni, il Rapisardi. Il tipo poetico, che il Monti rappresentò splendidamente, si può ritrovarlo in tutte le età, per esempio nel quattrocento in molti poeti umanistici, nel cinquecento in alcuni eleganti petrarchisti, e, nel suo secolo, in alcune parti dell'opera del Prati, del Carducci, del Pascoli e del D'Annunzio. Se le fuggevoli citazioni e i rapidi accenni non rischiassero in questi casi di riuscire poco perspicui e poco persuasivi, si potrebbe scoprire lo stesso atteggiamento mentale dove alla prima meno si sospetterebbe: in scrittori cioè che, diversamente dal Monti — il quale di rado o non mai ha curiosità realistiche ed è tutto letteratura, — sono liberi d'immagini letterarie e ricchissimi di quelle realistiche e di osservazione diretta, e nondimeno lavorano con l'immaginazione e non con quella fantasia che nasce dal sentimento.

Si rilegga il *Prometeo* e si stupirà nel vedere a che cosa il Monti adoperasse quell'antica figura mitologica che il Goethe aveva testé foggiata a nuovo e datole il sublime orgoglio dell'uomo che sa di essersi fatto da sé stesso, con le proprie angosce e fatiche, con le lacrime e col sangue, e si sente in diritto di non riverire Giove che ozia lassú nel cielo. Si rilegga la *Basvilliana*, e si ripensi ai giambi di Andrea Chénier o magari alle pagine di prosa di Edmondo Burke. Si rilegga la *Feroniade* e, quando in Italia stessa

col Foscolo e in Germania col Goethe e con lo Hölderlin e con altri le immagini antiche diventavano simboli e parole moderne, si udrà con meraviglia dal Monti un canto affatto indifferente a tali profonde rielaborazioni, e che si soddisfa in tutt'altro:

Ma di Giove non seppe un'amorosa
frode fuggir. La vide; e da' begli occhi
trafitto, il nume la sembianza assunse
d'un imberbe fanciullo, e si deluse
l'incauta ninfa e la si strinse al seno
con divino imeneo. L'ombra d'un elce
del Dio protesse il dolce furto; e lieta
sotto i lor fianchi germogliò la terra
la violetta, il croco ed il giacinto,
ed abbondanti tenerelle erbette
che il talamo fornîro; e le segrete
opre d'amore una profonda e sacra
caligine coprio; ma di baleni
arse il ciel consapevole, ed i lunghi
ululati iterâr su la suprema
vetta del monte le presaghe ninfe...

Né è maraviglia che il Monti fosse poi scosso di sdegno pel bando che i romantici tentarono della mitologia, e nemmeno che rimpiangesse le antiche favole in modo cosí diverso dai poeti a lui contemporanei o di poco posteriori che espressero simile rimpianto, perché costoro lamentavano un perduto tesoro di sentimento, ed esso la minacciata perdita di un tesoro di forme letterarie. E cade la voglia di biasimarlo quando lo si vede passare dall'uno all'altro partito politico, serbando sempre il letterario decoro dello stile, perché chiaramente per lui questo era cosa seria e l'altro, tutt'al piú, contrarietà e fastidî e disgrazie della vita, che bisogna sorpassare come meglio si può, e il meglio è sempre l'accomodamento. Un uomo che, nella nota lettera diretta al Salfi,

per iscusarsi di aver dato, con la *Basvilliana* non solo un'invettiva contro la rivoluzione francese, ma una « invettiva assai eloquente », dice che: « costretto a sacrificare la *sua* opinione, *si era* adoprato di salvare, se non altro, la fama di non cattivo scrittore » e che « l'amore della gloria poetica » era prevalso in lui « al rossore del mal ragionare », è veramente un fanciullo. Il Monti rimane come sbalordito innanzi alle conseguenze e inferenze che gli altri traggono da ciò che al suo lavoro poetico è stato occasione accidentale e pretesto, e nello sbalordimento si scusa con l'accusarsi di parlare e operare contro coscienza, e adducendo il dovere di salvare in ogni caso l'onore della buona letteratura! Né io credo che egli operasse e parlasse contro coscienza, ma piuttosto che i diversi avvenimenti e le contrastanti dottrine gli accendessero a volta a volta il fuoco dell'immaginazione, ed egli rimanesse sempre fedele allo stesso partito, a quello della bella letteratura.

Ciò nonostante, come si fa a non prendere piacere ai suoi versi? A me piace quasi quasi finanche il brano che ho trascritto di sopra, e che è di quelli che il Leopardi avrebbe definito « centoni ». E quando, per esempio, la memoria mi riporta sulle labbra le terzine della *Bellezza dell'universo*, con l'apostrofe a Dio:

Di tante faci alla silente e bruna
notte trapunse la tua mano il lembo,
e un don le festi della bianca luna;
e di rose all'Aurora empiesti il grembo,
che poi sovra i sopiti egri mortali
piovon di perle rugiadose un nembo...

io so e sento bene che qui non c'è né commozione religiosa né schietta impressione della natura, ma quel « lembo trapunto » della notte, e quel « dono » della « bianca luna », e quelle « rose » gettate in grembo all'Aurora, mi danno

tuttavia una particolare voluttà. Del pari, quando nella *Prosopopea di Pericle* si descrive l'operoso fervore dell'arte ellenica al cenno di quel signore delle arti:

Per me nitenti e morbidi
sotto la man de' fabri
volto e vigor prendevano
i massi informi e scabri:
ubbidiente e docile
il bronzo ricevea
i capei crespi e tremoli
di qualche ninfa o dea...

so e sento bene che questa prosopopea è un còmpito scolastico, ma godo a ogni sillaba, e m'incanto a guardare quei « capei crespi e tremoli », che fioriscono nel bronzo. E mi rapisce, nell'elogio della scienza astronomica (*Ode al Montgolfier*), la visione delle lontane stelle che scoprono il loro volto alle esplorazioni telescopiche:

Svelâro il volto incognito
le più remote stelle,
ed appressar le timide
lor vergini fiammelle...

sebbene presto mi avveda che qui non ci è nulla di sotto e si tratta di un gioco grazioso. — Le Muse che, intorno al morto Mascheroni, piangono ed esclamano e gli baciano la mano, non hanno certo l'ingenuità dei fraticelli francescani che nel dipinto di Giotto similmente circondano, piangendo e gestendo e baciando, il corpo di san Francesco; e somigliano piuttosto a un accademico gruppo marmoreo di figure allegoriche. Ma questa accademia è, nel suo genere, stupendamente lavorata:

Ecco il cor, — dicea l'una, — in che sí santo
sí fervido del giusto arse il desiro: —
e la man pose al core, e ruppe in pianto.

— Ecco la dotta fronte onde s'aprîro
si profondi pensieri, — un'altra disse:
e la fronte toccò con un sospiro.
— Ecco la destra, ohimè!, che li descrisse, —
venía sclamando un'altra: e baci ardenti
su la man fredda singhiozzando affisse.

E per queste impressioni, che ogni lettore del Monti prova al pari di me, non sembra adeguato il giudizio di lui come non-poeta, ma retore letterato e tecnico, uomo d'immaginazione, privo di sentimento e fantasia. La semplice letteratura, la semplice rettorica o tecnica, è odiosa o fastidiosa e in ogni caso inetta a procurare gioia, o quella gioia che i versi del Monti procurano; sicché la caratteristica data di sopra deve considerarsi negativa e provvisoria, come quella che dice piuttosto ciò che il Monti non è, che ciò che esso è. Gli mancava veramente ogni sorta di sentimento e di fantasia? Era, totalmente, non-poeta? L'incertezza su questo punto si avverte anche nelle parole del Leopardi, il quale ora lo giudica « poeta dell'orecchio e dell'immaginazione » ed ora « non-poeta ».

Bisogna dunque soggiungere, chiarendo, che il Monti difettava di quel « sentimento » che è inteso comunemente con questa parola, del sentimento per le cose reali (morali, politiche, religiose, ecc.); e non era poeta, in quanto per poeta s'intende, nel linguaggio comune, appunto colui nel quale la fantasia brucia al suo fuoco e idealizza le passioni del mondo reale. Ma nel mondo c'è poi un cantuccio che si chiama « letteratura », e che è a suo modo reale, e desta sentimenti d'affetto anch'essi reali, e può dar luogo perciò a un particolare idoleggiamento, a una particolare fantasia e poesia, la poesia del letterato. E qui il Monti era sincero e commosso, e di qui proviene l'attrattiva che pur esercitano i suoi versi.

Ma bisogna anche affrettarsi a notare che questa sorta

di sentimento, che è il sentimento letterario o artistico, è tra le piú modeste e povere, perché si riduce all'affetto per le forme estrinseche, per immagini, movenze, cadenze, vocaboli e giri di parole vuotati della vita che già sintetizzarono e chiusero, simili ad ampolle e fiale che contennero profumi e ne serbano qualche odorosa traccia. E facile cosa è che il sentimento letterario si venga via via sempre piú attaccando all'estrinseco e al particolare per sé preso, e si converta in pedanteria; anzi, qualcosa di pedantesco è sempre negli innamorati delle forme letterarie, come nei pedanti c'è dell'innamorato, e questo conferisce loro talvolta un'aria simpatica, di santa semplicità, di santa stoltizia e pia devozione (come avrebbe detto Giordano Bruno). Chi paragona quel modesto e povero affetto, e la poesia letteraria che esso ispira, coi ben piú ricchi affetti etici, religiosi, politici e simili, e con la loro alta poesia, è tratto a chiamare privo di sentimento e di pensiero il puro letterato e « non-poesia » la sua opera, come faceva il Leopardi a proposito del Monti; ma tale giudizio è eccessivo, ove non s'intenda come una espressione enfatica e perciò in senso relativo. E sembrerà piú giusta l'altra formola, che il Monti fu « poeta dell'orecchio e dell'immaginazione », perché, con maggiore esattezza, asserisce che « poeta » pur fu, e ne determina il carattere, assegnandolo all'àmbito della « immaginazione » e dell'« orecchio », all'àmbito cioè dove appunto si rifugiano e persistono le forme letterarie, rese estrinseche.

Insomma, ciò che nei versi del Monti ci riesce gradevole è l'alito leggiero di poesia, che vi soffia intorno e li muove; e sia pure di poesia letteraria, di poesia sulla poesia. E il nostro amore per lui è in rapporto e proporzione con l'amore che gli scaldò il petto; e si volge alle cose che egli davvero dilesse e non a quelle che finse o si dié a credere di aver a cuore e di esaltare: ai profili, agli atteggiamenti, ai gesti, agli sguardi, ai sorrisi, ai moti che già furono di

Omero e di Virgilio e di Dante, e non ai concetti e alle opere politiche, che furono di pontefici, di tribuni, di re e d'imperatori. Negli ultimi suoi giorni, una volta e forse l'unica che egli si ripiegò su sé stesso e non ritrasse, come altre volte, una persona che si era vagheggiando composta, ma l'essere suo reale, non ricordò altro, e non d'altro, s'intenerí e s'inorgoglí, che delle belle forme letterarie da lui un tempo elaborate, delle terzine della *Basvilliana* e degli sciolti dell'*Iliade*. Intendo parlare di quella canzone del 1826 alla moglie, nella quale, presentendo la prossima fine e sorprendendone la conferma nello sguardo muto e pensoso e nelle furtive lagrime della donna amata, usciva in queste parole di conforto, assai disadorne certamente al paragone di quelle che un tempo gli erano state consuete, ma sincere:

. . . datti pace, e il core
ad un pensier solleva
di me piú degno e della forte insieme
anima tua. La stella
del viver mio s'appressa
al suo tramonto; ma sperar ti giovi
che tutto io non morrò: pensa che un nome
non oscuro ti lascio, e tal che un giorno
fra le italiche donne
ti fia bel vanto il dire: — Io fui l'amore
del cantor di Bassville,
del cantor che di care itale note
vesti l'ira d'Achille...

Le «care itale note» erano state il suo vero ideale e il culto al quale aveva consacrato tutta intera la vita.

III

SCHILLER

Federico Schiller è stato ed è gran nome, ed ha occupato e occupa ancora gran posto nella storia della poesia. Eppure da che cosa gli viene quel nome e quel posto se non appunto dal metodo ibrido col quale quella storia suole trattarsi? Anzi, il caso suo può essere recato a chiaro esempio delle aberrazioni prospettiche che quell'ibridismo produce. Giacché solo per la confusione della storia della poesia con la storia della cultura è stato possibile formare la coppia Goethe-Schiller, *par nobile fratrum, lucida sidera* della poesia in genere e della poesia tedesca in particolare. Pareggiamento o avvicinamento che nasce da motivi non veramente artistici e alquanto dissimili da quelli che condussero a dire Dante e Petrarca, Ariosto e Tasso, Corneille e Racine; suggerito ed imposto dall'essere stati i due uomini per alcuni anni amici e collaboratori, dall'avere l'uno e l'altro raccolto al primo loro apparire nel mondo letterario le speranze e il plauso del loro popolo, dalla sorte toccata all'uno e all'altro, e all'uno contro l'altro, di venire adoperati come segnacoli in vessillo nei contrasti letterarî e politici tedeschi. E, d'altra parte, solo per la confusione della storia della poesia con quella dei generi o istituti let-

terarî accade di udire esaltare nello Schiller il poeta che « creò il teatro nazionale tedesco », il poeta il cui dramma (come dice un recente storico della letteratura), « quali che ne siano le deficienze, e fossero anche maggiori di quelle che sono, è pur sempre il dramma classico della Germania ».

Considerato invece sotto l'esclusivo aspetto della storia della poesia, e ragionando con quella semplicità di cuore che non disdice a siffatta storia, si verrebbe alla naturale conclusione che lo Schiller le appartiene solo nella categoria dei poeti secondarî: dato che codesta categoria sia da ammettere con avviso diverso da quello di Orazio, che la faceva rifiutare dagli dèi, dagli uomini e dalle colonne. E poeti secondarî saranno quegli ingegnosi ed esperti letterati che si valgono delle forme artistiche già trovate, si aiutano con la riflessione, le arricchiscono di osservazioni psicologiche e sociali e naturali, per comporne opere elevate, istruttive o gradevoli. Sennati e decorosi scrittori e non però poeti: la qual cosa non toglie che le loro opere possano talvolta tornare assai accette, e, a modo loro, piú « utili » di quelle dei poeti veri.

Che tale « poeta secondario » fosse lo Schiller, è convincimento penetrato ormai, sebbene non sempre espresso con chiare note, nella coscienza effettiva non solo degli altri popoli, i quali dopo un breve periodo in cui lo lessero, tradussero e imitarono, tenendolo quasi uno Shakespeare ammodernato e temperato, lo hanno ora messo in non cale, ma dagli stessi suoi connazionali; e, cangiate le condizioni politiche, la ricorrenza del primo centenario della sua morte è stata celebrata in guisa assai diversa dal famoso primo centenario della nascita, nel 1859. Critici ed artisti tedeschi, invitati a manifestare il loro giudizio, hanno rifermato, sia con recise negazioni sia con pietosi eufemismi, la caduta della riputazione poetica dello Schiller; e un balzano scrit-

tore inglese, anch'esso invitato, confessò che, a dir vero, egli non aveva mai letto un rigo dello Schiller, ma dichiarò insieme che, possedendo la virtú di dedurre dal suono del nome la qualità e il pregio di uno scrittore, congetturava che «Schiller» fosse uno di quegli autori assai raccomandati nelle scuole, i quali tirano su dal petto grandi sbadigli. E costui non aveva tutti i torti nella sua teoria del suono del nome, perché il nome di un uomo celebre s'impregna di tutte le impressioni che le sue opere svegliano, e dei giudizî d'ammirazione o di disapprovazione che ne sono stati dati, e del tono piú o meno caloroso dei giudizî stessi; e perciò è possibile assai sovente che dalla semplice risonanza del nome, chi altro non sappia, si accorga se si tratti di uomo grande o piccolo o mediocre, geniale o pedante, misterioso per profondità di pensiero e di sentimento o facile e aperto alla gioia di tutti.

Vero è che, nel ridurre a modeste dimensioni la gloria dello Schiller, si è cercato anche di cangiarne le interne proporzioni, e, impicciolendo il merito dei drammi della sua maturità, dei drammi che passavano per perfetti, si è ingrandito quello dei drammi della sua giovinezza, degli imperfetti e caotici. Ma io ho forti ragioni di sospettare che in codesta inversione di valori abbia operato un criterio che in Germania (e anche fuori della Germania propriamente detta) è venuto in voga sul gran pregio dell'*echt-deutsch*, dell'*ur-germanisch*, del realismo sovreccitato e convulso come contrassegno di genuina e sublime poesia: di cosa cioè la quale a me vuol parere, salvo che nella rozzezza, tutt'altro che schietta tedesca e germanica primitiva della selva di Arminio, anzi nient'altro che una indigestione dello Shakespeare, inaffiata dal vino generoso del Rousseau, che si produsse la prima volta in Germania alla fine del settecento, e si rinnovò in sèguito piú volte, inaffiata da altri vini, tra i quali non va dimenticato quello pode-

roso ma perfido, che si traeva dalle cantine cattolico-sagrilego-incestuose del visconte di Chateaubriand.

Shakespeare è un momento della storia dello spirito, e non si può ripeterlo a piacere; e quando nei *Räuber* rivediamo sotto le spoglie del vecchio Moor o di Franz Moor o di Amalia i suoi Lear, i suoi Edmondi, le sue Cordelie, ci sembra di passare dal mito e dalla fiaba al brutale realismo, che viola le alte e delicate creazioni della grande poesia; e Giannettino Doria del *Fiesco* è uno spaccone della malvagità e della tirannia, a petto di Riccardo III, e il moro sicario, dello stesso dramma, invece di attendere al suo ignobile ufficio, discorre *foolish* come certi buffoni del drammaturgo elisabettiano, e trasporta cosí qualcosa di straniero nel mondo in cui è introdotto, e l'imitazione stride. Mi rendo ben conto dell'effetto che dovevano produrre a quei tempi le smanie e le tirate di Karl Moor contro le leggi e tirannie sociali:

Nein! ich mag nicht daran denken! — Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust, und meinen Willen schnüren in Gesetze. Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch keinen grossen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitaten aus...[1].

E la risoluzione frenetica che segue:

Siehe, da fällt's wie der Staar von meinen Augen, was für ein Thor ich war, dass ich ins Käficht züruck wollte! — Mein Geist dürstet nach Thaten, mein Athem nach Freiheit, — Mörder,

---

[1] « No, non posso pensarvi! — Debbo stringere il mio corpo in un busto e allacciare la mia volontà in leggi. La legge ha ridotto ad andatura di lumaca ciò che sarebbe divenuto volo d'aquila. Non mai finora la legge ha formato un grand'uomo, ma la libertà cova colossi ed esseri straordinarî... »

Räuber! — Mit diesem Wort war das Gesetz unter meine Füsse gerollt. — Menschen haben Menschheit vor mir verborgen, da ich an Menschheit appellierte, weg denn von mir, Sympathie und menschliche Schonung!... [1].

Ma questo Moor, che opta pel mestiere del brigante, e poi è preso da indignazione quando i briganti attuano la logica del loro mestiere, è un brigante che si guarda attorno e vuole serbarsi la simpatia della platea:

. . . O pfui über den Kindermord! den Weibermord! — den Krankenmord! wie beugt mich diese That! Sie hat meine schönsten Werke vergiftet! [2].

In mezzo a tutto quel fracasso di gridi e di azioni violente, la struttura del dramma si dimostra intellettualistica e calcolata, senza nulla che giunga mai non previsto: né l'uscita di Carlo Moor dalla società e la sua repugnanza alle estreme opere brigantesche, né la sua tristezza e il suo tornare incognito alla casa paterna per salutarla e ripartire, né la morte di Amalia, né tutto il resto. Ed intellettualistica è la composizione di *Kabale und Liebe*, del resto anch'esso reminiscenza letteraria del dramma e romanzo borghese di Francia e Inghilterra, e del dramma lessinghiano; e solo vi si può ammirare qualche tratto indovinato nella figura del vecchio musicista Müller.

---

[1] « Ecco, cade come una cataratta dagli occhi miei: quale pazzo io era a voler tornarmene in gabbia! — Il mio spirito è assetato di azioni, il mio respiro di libertà. — Assassini, masnadieri! — Con questa parola la legge fu avvoltolata sotto i miei piedi. Gli uomini mi hanno nascosto l'umanità, quando io facevo appello all'umanità. Via da me simpatia e misericordia!... »

[2] « Vergogna! uccisione di bambini! uccisione di donne! uccisione d'infermi! Come questo fatto mi atterra! Esso ha avvelenato le mie opere piú belle... »

Lo Schiller era, in questi suoi drammi, moralista e polemista, con forme letterarie d'accatto; e perciò io non potrei, come i recenti critici di lui, rimpiangere la sua arte giovanile e notare di decadenza la posteriore a cominciare dal *Don Carlos*, ossia dal *Don Carlos* in versi, che solo ci è rimasto. Mi sembra affatto nell'ordine delle cose, e assai laudabile, che egli, con l'affinarsi del suo gusto, col sollevarsi del suo ideale dell'arte, con la meditazione del concetto dell'arte, si distaccasse dalla maniera giovanile, che conveniva allo studente di medicina e non piú al fino e cogitativo letterato che egli era divenuto. Né vedo che in questo passaggio perdesse nulla delle sue doti naturali: non la spontaneità fantastica, che non aveva mai posseduta, né l'entusiasmo morale e gli spunti polemici che possedeva e serbò, aggiungendovi un migliore studio della storia, della filosofia e dell'arte stessa. Furono le doti di apostolo moralista e di drammaturgo psicologo e riflessivo che gli acquistarono il favore delle democrazie, nel suo paese e anche altrove, nella nostra Italia, e tra gli altri, di Giuseppe Mazzini, che lo preferiva al Goethe e anche allo Shakespeare; perché è proprio delle democrazie preferire in arte i valori scadenti ai genuini, che sono aristocratici e antiutilitarî. Il marchese di Posa è stato definito un « imperativo categorico impersonato »; ma tal sorta di personificazione era già nei drammi giovanili, come nel vecchio cospiratore repubblicano che uccide il suo amico Fiesco, sospettando in costui ambizioni di dominio, e il cangiamento è solo nella piú larga cerchia ideale in cui si muove quel campione della tolleranza religiosa e della libertà dei popoli, e nella maggiore esperienza acquistata dall'artista. E che lo Schiller, sotto l'efficacia dei casi rivoluzionarî di Francia, cangiasse atteggiamento politico e si proponesse piuttosto la libertà interiore che quella politica, sarà cosa piú o meno vera, ma che nemmeno essa ha importanza per

la poesia, la quale può sorgere sull'una e sull'altra concezione, o su nessuna delle due.

Ciò che si fa chiaro invece nel periodo della maturità, dopo il *Don Carlos*, è che, sedatosi l'émpito giovanile che altri ed esso stesso scambiavano per genio e ispirazione poetica, lo Schiller entrò in quella condizione di spirito che è quasi altrettanto dolorosa per chi la soffre che per chi si fa a guardarla: la condizione dell'artista che non è trascinato o guidato da un problema interiore, il quale si svolga in lui come un processo oggettivo e abbia le sue tappe necessarie, e passi in modo naturale dall'una all'altra, e in modo naturale si foggi le sue forme o determini sempre meglio l'unica sua forma, ma che, invece, rimane come disorientato, si sofferma incerto e si mette a ragionare e a sottilizzare sui temi che gli convenga trattare e sulle forme che siano da tenere le piú adatte e belle. È una condizione (per dir la parola non amabile) d'impotenza, che ci accade di osservare frequenti volte, e alla quale non è dato recare rimedio, perché si può raddrizzare una forza errante per cause in certa guisa accidentali, ma non già infondere la forza dove non c'è. Allora, l'artista si fa acuto ed escogita concetti che paiono a lui e ad altri stupendamente poetici, ma che hanno appunto il difetto di essere concetti, assai simili a quelli che il critico desume dall'arte già prodotta, e che, formati dall'intelletto per un'arte possibile, non avranno mai vigore di generarla; onde poi, per una facile illusione, accade di dire dinanzi allo splendore di essi: — Peccato! — come se fossero residui e tracce di magnifiche opere distrutte o perdute. Tali sono, nello Schiller, per ricordarne qualcuno, Maria Stuarda, la donna della bellezza e del peccato, che, per austera che l'abbia fatta la sventura, suscita intorno a sé frenetiche brame e semina morte; o nella *Jungfrau von Orleans*, Giovanna, la quale, tostoché nel vibrare la spada resta presa, per un istante,

da un moto di umano affetto, è abbandonata dalla forza prodigiosa che Dio le aveva conferita per una causa ideale, superiore a ogni affetto e tendenza personale dell'individuo; o, nel disegno del dramma non eseguito, *Die Maltheser*, il gruppo di cavalieri che debbono difendere sino all'estremo un posto, sacrificando sé medesimi, e non sono pari al còmpito, quantunque arditi e prodi ed eroici, perché di un eroismo mondano, che si accompagna ad altri motivi, l'amore, la ricchezza, l'ambizione, l'orgoglio nazionale, e non piú di eroismo ecclesiastico, di eroismo spirituale, quale si richiedeva all'impresa, vuoti come sono diventati del « puro spirito dell'Ordine ». In quelle escogitazioni l'artista si sente, come Pietro Schlemihl, privo della sua ombra, della sua forma naturale, e va attorno per procurarsene una artificiale o di acquisto; e si argomenta di combinare la tragedia greca col dramma shakesperiano, o di reintrodurre il coro degli antichi, o di far rivivere l'idea del fato, o di tenere uno stile affatto oggettivo, in cui non si avvertano in verun modo le inclinazioni dell'autore, e i fatti e i personaggi si muovano da soli; e cosí di séguito. Lo Schiller precorse, in tutte queste cose, gli aridi conati della piú recente letteratura, e perfino fu precursore in quell'ideale, che è, per ogni buon intenditore, il piú caratteristico indizio dell'impotenza artistica, nell'ideale di un dramma di « pura e condensata poesia », che si liberi da ogni traccia d'imitazione della natura e si procuri aria e luce mercé l'introduzione di « concetti simbolici, che tengano il luogo dell'oggetto in tutto quanto non appartiene al vero àmbito artistico dei poeti e non può essere rappresentato ma deve essere solo accennato », e cosí si accosti alla musica e all'opera [1].

Lavorati con questi procedimenti, i drammi della ma-

---

[1] Si veda la sua lettera al Goethe del 29 dicembre 1797.

turità dello Schiller sono, come delle ballate di lui giudicava lo Schopenhauer, *kalt und gemacht*, freddi e artificiali. Piú ancora che nei drammi giovanili, manca in essi affatto l'impreveduto, e tutto vi è come si aspetta che debba essere, perché tutto vi risponde a un concetto che, appena enunciato, è a noi noto nelle sue facili inferenze; laddove nelle vere opere di poesia c'è la scoperta, l'inoltrarsi della fantasia in un mondo prima non conosciuto, e le espressioni che suonano piú semplici ci riempiono di sorpresa e di gioia perché rivelano noi a noi stessi. Ma lo schematico Tell dello Schiller non sarebbe Tell, se non salvasse il fuggiasco che sta per perire tra le onde del lago in tempesta e se non respingesse con disdegno Giovanni il parricida, che batte alla sua porta sicuro di trovare buona accoglienza presso un collega in assassinio politico; il cavalleresco Max Piccolomini, tra la fedeltà al suo imperatore e l'amore per la gentile figliuola del Wallenstein, deve slanciarsi contro il reggimento straniero che viene ad appoggiare il Wallenstein e lasciarsi ammazzare. La manifattura si avverte anche nel maestrevole quadro del campo di Wallenstein; e la Svizzera di Guglielmo Tell, con le sue montagne e i suoi laghi, coi pastori e coi pescatori, con le greggi e i loro campanacci, ha l'aria di un presepe. In luogo dell'impreveduto poetico, si ha in quei drammi il romanzesco e il melodrammatico; e non senza nausea si leggono scene come nella *Jungfrau von Orleans* quella della riconciliazione del Duca di Borgogna col re Carlo, in cui il duca dice, svenevolmente, accennando ad Agnese Sorel: «Perché non mi avete voi mandato costei? Io non avrei resistito alle sue lacrime»; o, peggio ancora, l'altra in cui il re paternamente viene presentando alla Pulcella prospettive di matrimonio:

Dich treibt des Geistes Stimme jetzt, es schwiegt
Die Liebe im dem Gotterfüllten Busen.

Sie wird nicht immer schweigen, glaube mir!
Die Waffen werden ruhn, es führt der Sieg
Den Frieden an der Hand, etc. etc. [1].

Queste frequenti sdolcinature, sia nelle azioni sia nei dialoghi e allocuzioni, che giungono fino al passaggio melodrammatico dal recitativo al rimato e cantato, sono l'orpello, il *clinquant*, sostituito all'oro della poesia.

Costa qualche sforzo, ma è sforzo doveroso, impedire che la poca simpatia, che questa qualità di arte suscita, si versi fuori della cerchia dell'arte e tocchi la persona dello Schiller, nobile e gentile carattere d'uomo, di pensatore e di scrittore, compreso da austero sentimento etico, da quel *sittliche Ernst*, che a ragione i suoi connazionali lodano in lui. Egli non è stato soltanto, come dicono i satirici, il poeta da mandare in solluchero le signorine e spremere lagrime di tenerezza alle vecchie zitelle; ma l'educatore, nella famiglia e nella scuola, di piú generazioni tedesche. E se dalla storia della poesia propriamente detta l'opera sua dovrebbe restare poco meno che esclusa, credo che converrà farle piú degna parte che non si soglia nella storia della filosofia: se questa si risolverà ad accogliere piú largamente le anime che verso la filosofia si mossero dal disio chiamate, e a rinviare alla storia della università e delle accademie la maggior parte di quei secchi e noiosi facitori di sistemi e seguaci di scuole, che ancor oggi la ingombrano.

Allo Schiller accadde che, ricorrendo egli alla filosofia per irrobustire la sua fibra di poeta, invece di usarne a capriccio e di abusarne altresí come un poeta di vigoroso temperamento avrebbe fatto, la considerò attento e le rimase

---

[1] « Ora ti spinge la voce dello Spirito, e nel seno riempito di Dio tace l'amore. Ma, credimi, non tacerà sempre! Le armi riposeranno, la vittoria apporterà la pace... »

legato e ne divenne cultore, sí da dover poi confessare che, pel suo fine artistico, la filosofia gli aveva piuttosto nociuto che giovato, era stata non aiuto ma distrazione e sviamento, dividendo le sue forze spirituali e privandolo della ingenuità necessaria. A due problemi principalmente egli, come filosofo, rivolse la mente: al problema della natura dell'arte, non contento delle definizioni kantiane che gli parevano negative e vaghe; e al problema etico della conciliazione tra libertà e necessità, non contento della rigidezza astratta del dovere kantiano; e tentò anzi di risolvere l'un problema col congiungerlo all'altro, nelle sue *Lettere sull'educazione estetica*. Ma i due problemi erano, a rigore, diversi, e la sua teoria dell'arte come media tra il mondo della scienza e quello della libertà morale, tra la natura e lo spirito, rischia di presentare l'arte come un esercizio o un giuoco. Ciò nonostante, lo Schiller, nelle dottrine che venne svolgendo, elaborò un'idea dell'arte assai piú viva e unitaria di quella kantiana, che aveva del dualistico e del meccanico con la sua unione e cooperazione d'intelletto e fantasia. E, quanto al problema etico accennato di sopra, egli bene notò quel che di ascetico e di disumano era nella moralità kantiana, che mostra sempre il viso dell'arme alle tendenze naturali, e per la quale si direbbe che la piú alta figura morale sia quella dell'uomo che, assillato da cattive tendenze naturali, tutte le ricacci, le domi e le domini, compiendo con duro animo il proprio dovere: figura d'uomo, che incute una sorta di paura e non piacerebbe aver attorno nella vita reale, perché (si pensa) che cosa accadrà mai se per un istante il freno del dovere lo abbandoni? Lo Schiller diè risalto alla diversa figura dell'uomo naturalmente buono, dell'anima eletta, dell'« anima bella » (*schöne Seele*), che opera nobilmente e degnamente, attuando sé stesso in gioia, come chi soddisfi il desiderio del suo cuore; e, in effetto, le spontanee tendenze morali sono certamente, per

dirla con linguaggio kantiano, natura, ma una natura che è stata creata dallo spirito nella sua storia, e che la volontà morale tende a serbare e ad accrescere, e il dovere è bensí un momento ma non già il tutto della dialettica morale. Oltre al merito di avere, se non altro, agitato questi problemi, spetta allo Schiller anche quello di essere stato tra coloro che tentarono di gettare un ponte tra natura e spirito e di attuare in una filosofia della natura la critica kantiana del giudizio teleologico, e di essersi provato a trattare in modo filosofico la storia della letteratura, organandola nei momenti ricorrenti della poesia ingenua e sentimentale (classica e romantica) e delle loro sottoforme: non già perché queste due ultime vie abbiano condotto a buon fine, ma perché conveniva, a ogni modo, percorrerle, e in esse, infatti, egli fu seguíto da filosofi che si chiamarono Schelling e Hegel, e in quel viaggio ed erramento si raccolsero alcuni frutti di verità. Né intendo come mai recenti critici si avvisino di togliere allo Schiller questi meriti filosofici, adducendo che egli si atteneva a motivi della filosofia prekantiana, dello Shafhesbury e del Leibniz, perché fare fruttare vecchi motivi innanzi a una filosofia nuova è, per quanto io sappia, uno dei modi di rinnovare e svolgere quelli e arricchire questa, e, insomma, di far avanzare la scienza. Anche lo Schelling adopera la filosofia dello Spinoza, lo Hegel la spinoziana e la bruniana e l'aristotelica e l'eraclitea, volgendole contro Kant, e nessuno li accuserà per questo di reazionarî e di retrivi.

Lo Schiller filosofo si piacque di tradurre in versi i suoi concetti, sia nei drammi (si ricordi, per esempio, il coro della *Braut von Messina* sulla guerra e la pace: *Schön ist der Friede*, ecc.), sia nelle liriche, di cui le filosofiche sono le piú pregevoli, perché la deficiente vena poetica vi è compensata dall'importanza dei concetti che vi si espongono, e la scarsa intimità della forma dalla chiarezza

del disegno e dalla limpida eloquenza. Poesia didascalica, e perciò non vera poesia, ma che nessuno vorrebbe che non fosse venuta al mondo, e che, cosí come poteva essere ed è, ha pur reso e rende servigi. E piú ancora forse hanno servito e servono i suoi epigrammi, che tornano sulle labbra, pronti e calzanti, nei dibattiti di estetica e di etica e di metafisica. Per esempio, a chiarire il contrasto e l'unione delle due etiche, l'etica della spontaneità e l'etica dello sforzo diciamo ancora con lui:

Kannst du nicht schön empfinden, dir bleibt vernünftig zu [wollen,
Und als Geist zu thun, was du als Mensch nicht vermagst[1].

E, per criticare coloro che credono che gli schemi della fisica e delle scienze naturali siano la realtà della natura, ripetiamo volentieri:

Weil du liesest in ihr, was du selber in sie geschrieben,
Weil du in Gruppen fürs Aug' ihre Erscheinungen reihst,
Deine Schnüre gezogen auf ihrem unendlichen Felde,
Wähnst du, es fasse dein Geist ahnend die grosse Natur...[2].

E per significare quel che la filosofia della natura si propose di eseguire, ci valiamo opportunamente della sua distinzione delle « tre età della natura »:

---

[1] « Se tu non puoi sentire bellamente, ti rimane di volere razionalmente, e fare come spirito ciò come uomo non hai la forza di fare. »

[2] « Poiché tu leggi in essa ciò che tu stesso vi hai scritto, poiché tu allinei in gruppi per l'occhio le sue manifestazioni, tese le tue cordicelle sul suo campo infinito, tu t'illudi che il tuo spirito senta e comprenda la grande Natura... »

Leben gab ihr die Fabel, die Schule hat sie entseelet,
Schaffendes Leben aufs neu gibt die Vernunft ihr züruck[1].

Sono codesti, pei filosofi moderni, come a dire i loro versetti di Portoreale; ma con la differenza che chiudono qualcosa di meglio delle regolette della grammatica, e sono atteggiati con nobile garbo artistico.

---

[1] «A lei diè vita la Favola, l'ha privata di vita la Scuola; la Ragione le ridà vita creatrice.»

IV

WERNER

I drammi del Werner, insieme con quelli giovanili dello Schiller, vanno guadagnando lodatori tra quanti raccolgono con ardore prove a conferma del realismo e del forte sensismo, che sarebbero proprî dello schietto dramma germanico; ma anche in questo caso si può osservare la vanità delle considerazioni e deduzioni extraestetiche nelle cose dell'arte.

L'uomo, Zaccaria Werner, è ben noto dalla sua biografia, ed assai facile a comprendere: era un vizioso, un dissoluto, che furiosamente si avvolgeva come Ciacco in brago, ma che, parallelamente, si travagliava nell'ansia della salvazione religiosa. Quando, a quest'intento, si recò a Roma, il Werner passava le mattine in ginocchioni nelle chiese e le sere in altri luoghi, affatto diversi; e ciò lo rappresenta bene. *Parallèlement*: qualcosa di simile si vide poi in un poeta francese, nel Verlaine: sol che, delle due parallele, una, la religiosa, era in quest'ultimo fittizia, foggiata da acuta ricerca, non rara in Francia, di *blague* e di *réclame* letteraria, laddove nel Werner erano tutte e due di pari saldezza, ed egli tentennò per piú anni tra l'una e l'altra, e batté dall'una all'altra, finché ruppe il parallelismo e si diè tutto alla chiesa, facendosi penitente, predicatore di peni-

tenza e prete. Quel che gli mancò sempre, fu il sentimento della nobiltà umana, la finezza, la delicatezza interiore; e non intendiamo già dire le cognizioni e distinzioni etiche, delle quali possedette dovizia, come tedesco ch'egli era e vivente in tempi di grande cultura filosofica ed etica, e poi come cattolico e sacerdote. Poté perfino scorgere chiaro l'errore in cui era incorso nel suo tentativo di riporre l'ideale di salvazione nell'Amore (perché egli cercò la salvazione prima in una setta, ossia nella riformata Libera muratoria, poi nell'Amore, e infine risolutamente nella Chiesa cattolica); scorgere quell'errore e criticarlo come uno scambio dell'amore sensuale con la *caritas*, che gli è diametralmente opposta, e alla quale il Werner propose di riserbare il nome di *Liebe*, riadattando all'altro la vecchia parola tedesca di *Minne*. Ma tutto ciò, appartenendo all'intelletto, non bastava a cangiare l'intonazione reale del suo spirito. E bene doveva finire nel cattolicesimo chiesastico, perché in esso era dato confessarsi, contrirsi, mortificarsi, avvilirsi, e cosí ottenere o credere di ottenere assoluzione e salvezza, ma non era indispensabile nobilitarsi, cosa che a lui sarebbe forse tornata impossibile. La sua *Weihe der Unkraft*, scritta nel 1814, dopo la definitiva conversione, e nel mezzo della riscossa patriottica germanica, è opera assai singolare per la forma — una rozza canfilena popolaresca, alternante il tono violento e sarcastico con l'umile, col confidenziale e bonario; — ma conferma col suo contenuto che il Werner era ben capace di trascinarsi nella polvere agli sguardi della gente e di eseguire i piú umilianti atti di penitenza, ma non già di compiere in sé la redenzione veramente umana, che si raccoglie nel silenzio e sente la dignità della nuova condizione, nella quale sul cieco peccatore è sorto il veggente uomo morale. Ad ascoltare le sue parole, si rimane imbarazzati, come dinanzi a persona che non si vuol biasimare perché giá abbastanza vitupera sé stessa, ma pur non c'è via di stimare e guardare

con simpatia. Dice, ballando come un orso, il Werner al popolo tedesco, che aveva allora combattuto e scacciato dal suolo patrio lo straniero:

Ich weiss ich bin nicht würdig in Deinem klaren Reigen,
Ein kühner Fahnenschwinger dem Volke mich zu zeigen;
Doch, was auch ich geirrt, und was ich hab' verbrochen,
Nichts gegen Deutschlands Ehre hat je mein Lied gesprochen [1].

E si pensa che chi si sente indegno del popolo a cui appartiene non ha diritto d'indirizzargli la parola, né vale la scusa di non aver detto nulla contro la patria, quando si è stati, socialmente, persona poco degna.

Doch weg mit diesen Fratzen, mit meinen und der Andern,
Weg mit ohnmächtiger Reue, jetz gilt's zum Ziele wandern!
Die beste Reu ist Besserthun; wir plapperten's als Knaben,
Doch nur wenn wir es leben mag der Freiheit Strahl uns laben! [2].

Il miglior pentimento è il « far meglio »; certo: ma per far meglio bisogna « sentir meglio », ossia avere risvegliato in sé la delicata coscienza morale, e su ciò il Werner passava veloce, preferendo d'indirizzare la predica e la raccomandazione dell'umiltà a uomini che non avevano le stesse ragioni sue per attenersi a questo atteggiamento dimesso.

Anche l'artista ha, nel Werner, caratteri e pregi evidenti: virtú di rappresentazione realistica, di dialogo vivace, di stile colorito, che si ammirano nei suoi drammi, parti-

---

[1] « So bene di non esser degno di mostrarmi nella tua luminosa danza, ardito sventolatore di bandiera, al popolo; ma, per quanto io abbia errato e per quanto io abbia fatto di male, non mai il mio canto ha detto nulla contro l'onore di Germania. »

[2] « Ma via con queste fanfaluche, con le mie e con le altrui; via col sentimento impotente, ora si tratta di andar diritti al fine! Il miglior pentimento è far meglio; noi ne ciarlammo come ragazzi, ma solo se lo viviamo nel fatto, il raggio della libertà potrà ristorarci! »

colarmente in quelli precedenti la conversione, e in grado eminente nel dramma storico-didascalico su Lutero, *Die Weihe der Kraft.* Ma, in mezzo a tanti luccicori, l'interiorità è fiacca: perché, invero, donde mai avrebbe egli attinto forza? Non certo nelle sue fragili e labili escogitazioni intellettuali della massoneria riformata e dell'idealismo erotico; ma neanche nella sua foga sensuale, che era bensí molta, ma restava nel grado piú basso e triviale, e veniva anche contenuta e raffreddata dall'altra anima, che era in lui, da quella dell'utopista umanitario. Sicché non gli era concesso neppure ritrarre a pieno la torbida commozione sensuale-spirituale, che talvolta, mercé l'angoscia che porta in sé, s'innalza a poesia o apre il varco alla poesia. In questa parte, la sua vita risponde alla sua arte: dagli uomini sensuali escono mistici e monaci, ma dalla dissolutezza di un Werner poteva uscire solo un istrione da pulpito, che con atti esterni di culto e di devozione si sforzava di cancellare in sé atti di peccato, essi stessi animaleschi e quasi esterni.

Il solo sentimento reale che dominasse nel Werner, capace di animare la sua rappresentazione drammatica, era la paura per l'oscura vendetta sospesa sul capo di lui peccatore; la superstizione del castigo che sarebbe per seguire, infallibile, alla colpa, per opera di una potenza misteriosa, Dio o altra; la ineluttabilità della espiazione cui sarebbe convenuto sottomettersi. Anche qui la vita forma riscontro alla logica della sua arte: la sua conversione sorse da tremore, da ansia di espiare per sfuggire a castigo sicuro e maggiore. E da questo fondo reale del suo animo nacque la famosa tragedia in un atto: *Der vierundzwanzigste Februar* (Il 24 febbraio).

A proposito della quale non entreremo nelle disquisizioni intorno ai cosiddetti « drammi del destino », di cui essa è ricordata come la rappresentante piú cospicua, per-

ché ciò che qui importa non è già l'idea del destino, ma la forma che l'idea prende nel sentimento dei diversi autori e che fa diversa la poesia dall'uno all'altro. E non c'è, in verità, nulla che renda utile e possibile un ravvicinamento estetico tra il sentimento che si mostra nella *Braut von Messina* dello Schiller, e quello della tragedia del Werner, e quelli dei drammi del Müllner e dello Houwald o di altri. Nello Schiller, l'idea del destino serve al tentativo letterario di rinnovare la tragedia greca; nel Müllner e nello Houwald viene adoperata per interessare e scuotere le platee, conforme a una tendenza che ai primi dell'ottocento si manifestò nei drammi francesi da teatri popolari, e anche nei tanti romanzi alla Radcliff, e ai nostri giorni si effettua, oltre che coi vecchi, con modi nuovi, come le rappresentazioni del Grand Guignol e le visioni cinematografiche. Ma, nel Werner, il delitto, commesso in un 24 febbraio, e che si tira dietro a grandi intervalli nuovi delitti sempre in quel giorno, e con un ultimo delitto, in un 24 febbraio, distrugge la stirpe dei colpevoli, è la forma immaginosa che prende la sua trepidanza di peccatore, non potente a sciogliersi dal male, ma aspettante e temente, nell'avvenire prossimo o lontano, un colpo non si sa donde, un evento, che lo abbatterà a terra. Come dice egli stesso, nel prologo che aggiunse alla tragedia dopo la sua conversione, aveva cantato quella poesia terrificante (*Schreckgedicht*):

als Wetterwolk
Den düstern Sinn, den trunkenen Geist verwirrte;
Und als ich sang es, schwirrte
Gleich Eulenflügeln!...[1].

---

[1] «... quando una nuvola di tempesta confondeva il triste sentire, l'ebbro spirito; e, mentre io cantavo il mio poema, strideva come ali di gufo!...»

Tale sollecitudine d'animo turbato richiamò intorno a sé le migliori virtú letterarie, già accennate, del Werner, e gli diè modo di dipingere un quadro, aspramente, cupamente realistico. Quella casipola solitaria nella gola di una montagna svizzera; quella vecchia coppia di sciagurati, soffrenti il freddo e la fame, con la minacciata rovina sul capo e un passato tremendo; il sopravvenire del terzo personaggio, a sera tarda, e il prepararsi del delitto sotto le suggestioni della miseria disperata e per via di sofismi interiori, e la catastrofe onde colui, che è stato maledetto dal padre, uccide senza conoscerlo, per derubarlo, il figlio che egli aveva a sua volta maledetto e che tornava apportando ai genitori pace e salvezza: sono immagini presentate e mosse con sicurezza di psicologo e fatte parlare con foga appassionata.

E nondimeno questa tragedia rimane una combinazione immaginosa di orrori e potrà dare agli spettatori e ai lettori un brivido, e non darà mai commozione schiettamente poetica, perché il sentimento della colpa è tale solo quando si è chiarificato al lume della coscienza, che è il vero soggetto della poesia. E in questo caso, invece, cosí poco la colpa è colpa che non c'è mai lo sfondo morale sul quale dovrebbe risaltare, e, persino, l'atto colpevole non vi si distingue dal fatto accidentale. Né il Werner poteva dare ciò che egli, effettivamente, non possedeva in alcun modo. Le ultime parole del dramma, quelle che il padre assassino pronunzia nell'andarsi a consegnare da sé stesso al giudice e al carnefice, dimostrano l'oscurità che era nell'autore e la vacuità dell'opera sua:

Wohlan — in Gottes Namen! —
Ich büsse gern das, was ich schwer verdient! —
Ich geh' zum Blutgericht und geb' die Mordthat an! —
Wenn ich durch's Henkerbeil bin abgethan,

Dann mag Gott richten — ihm ist alles offenbar!
Das war ein vierundzwanzigster Februar!
Ein Tag ist's — Gottes Gnad' ist ewig! Amen![1].

Dove l'unica proposizione che abbia senso e che suoni giusta, è che solo Dio può giudicare, Dio solo può dipanare questa matassa arruffata, perché a lui tutto è chiaro, laddove nello spirito dell'autore tutto è rimasto confuso.

---

[1] « Orsú — in nome di Dio! — io espio volentieri ciò che gravemente ho meritato! — Io vado al tribunale criminale e denuncio l'assassinio! — Quando sarò spacciato dalla scure del carnefice, allora Dio giudicherà, — a lui tutto è aperto! Ciò fu un ventiquattro febbraio! Un giorno è quello, — la grazia di Dio è eterna! Amen! »

V

KLEIST

Qualche parentela c'è tra il Werner ed Errico di Kleist, che, artisticamente, fu anch'esso un'anima cieca, sebbene di cecità alquanto diversa da quella dell'autore del *Ventiquattro febbraio*, e, nella vita pratica, dopo aver cercato senza mai trovarla la propria strada, finí con l'ammazzarsi.

Che cosa chiamiamo cecità di poeta? L'incapacità a veder le passioni particolari nella luce dell'umana passione, le aspirazioni nell'aspirazione fondamentale e totale, gli ideali parziali e discordanti nell'ideale che li compone in armonia: il che una volta si chiamava impotenza a « idealizzare ». L'idealizzare poetico non è già frivolo abbellimento, ma approfondimento, in virtú del quale dalla torbida commozione si passa alla serenità del contemplare. Chi non compie questo passaggio, e resta immerso nell'agitazione passionale, per quanto si dibatta e sforzi, non riesce mai a dare né agli altri né a sé stesso la pura gioia poetica.

È vezzo fastidioso e repugnante dei critici tedeschi l'andare spezzettando le opere letterarie col riportarle agli incidenti biografici degli autori e mostrarle suggerite da questi

e quei sentimenti realmente provati e da non meno reali intenzioni e propositi: il Goethe, che di tale sorta di critica fu, vivo e morto, vittima illustre, quand'era ancora vivo, le protestò contro. E allorché lo stesso metodo s'introdusse in Italia, applicato particolarmente al Leopardi, parve ora profanazione indegna ora goffaggine ridicola, perché si sentí la sconcezza di ravvicinare questa o quella ragazza di Recanati alle ideali immagini di Silvia e di Nerina. Pure, quel vezzo trova qualcosa che lo giustifica nel carattere crudamente realistico di molta parte della letteratura tedesca; e, poiché è metodo antiestetico, si confà all'interpretazione di ciò che è poco estetico. Cosí, sebbene anche pel Kleist i commentatori cadano piú volte nell'insulso (per es., col notare, nella *Famiglia Schroffenstein*, che, se le due famiglie parenti abitano le due rive del lago, la ragione è che il poeta ebbe a soggiornare per qualche tempo in un'isoletta di un lago svizzero dove si vedevano, alle opposte punte, due sole case!), non è al tutto senza importanza sapere che la *Pentesilea* sorse in lui da un delirio di rabbia pei vani suoi voli d'Icaro nel cielo dell'arte; che il *Käthchen von Heilbronn* intese a contraporre un ideale di femminile devozione a certe delusioni che l'autore aveva sofferto da una Giulia o Giulietta che fosse, e, nello stesso dramma, la figura di Cunegonda fu concepita in dispetto di non so qual'altra signora; che la *Hermannsschlacht* nacque dalla convulsione patriottica del Kleist per l'invasione francese nella Prussia. Agevolmente il critico abbassa queste opere d'arte a documenti perché documenti esse sono nel loro intrinseco, piuttosto che vere e geniali opere d'arte.

Tutto preso nella immediatezza delle commozioni, il Kleist era portato a sensualizzarle nelle immagini che ne ritraeva; perché una commozione, per nobile che sia nell'origine e nella tendenza (e il Kleist ebbe certamente nobili ardori ed impeti), se è vista solo nel suo profilo esterno,

se non è dominata tutta e collocata sul largo sfondo della realtà, appare non piú che un moto istintivo, bestiale o meccanico, e, con lo scoprire unicamente i suoi aspetti sensibili, in questa unilateralità li esagera e deforma. Donde l'orrore che ha sempre suscitato la sua Pentesilea, la quale, ripiena dell'unica brama di vincere e legare a sé Achille che ama, vedendo che non riesce a vincerlo, lo ammazza in furioso delirio e strazia di colpi e di morsi il cadavere dell'odiato-amato. Codesto non accadeva già per compiacimento che fosse nel Kleist, come in altre anime letterarie, pel libidinoso, sanguinario ed orrendo; ché anzi la mossa originaria dell'ispirazione è nella vana bramosia di un altissimo ideale e nella disperazione di non averlo potuto giungere. Ma il motivo rimane simbolico e quasi allegorico, di là dalla rappresentazione che gli forma una grossa rivestitura sensuale, nella quale si svolge il processo di un furore isterico. La cosa è anche piú evidente dove il motivo appartiene a un ordine spiccatamente etico, com'è nella *Hermannsschlacht* l'amor di patria e l'avversione allo straniero conquistatore; e nondimeno il Kleist non ha saputo foggiare se non un Arminio ingannatore, traditore, crudele, quasi delinquente, il cui affetto per la propria gente è (avrebbe detto Emmanuele Kant) patologico. Ovvero là dove, come nel *Käthchen von Heilbronn*, argomento è l'attrazione irresistibile di una semplice fanciulla verso un gran signore, che essa, affascinata, segue come schiava, sorda ai richiami paterni, paziente ai rifiuti, alle ingiurie e alle percosse dell'uomo idolatrato, una sorta di Griselda: argomento che, se mai, si sarebbe dovuto trattare con l'area delicatezza di una leggenda, e che invece, sotto la mano pesante del Kleist, si contamina di superstizione, d'isterismo e di sonnambulismo. Perfino nel vigoroso frammento del *Roberto Guiscardo* quel che predomina è il terrore della pestilenza sparsa nel campo normanno, innanzi alle mura dell'assediata Costanti-

nopoli, e il penoso sforzo dell'eroe che, colpito esso stesso dal morbo, si leva dal suo giaciglio, e si presenta e parla al popolo per farsi credere incolume e valido e pronto a continuar la guerra. Del pari le novelle del Kleist, rapide, precise, tutte materiate di fatti, sembrano affogare nella narrazione dei fatti, e riescono strane, curiose o terrificanti, ma non veramente tragiche o commoventi: come può vedersi in quella del *Terremoto nel Cile* o del *Fidanzamento in San Domingo* o della *Marchesa O.....* Una fanciulla sta per andare al patibolo per un fallo d'amore, quando il terremoto squassa e rovina la città, e nella fuga generale essa si ritrova libera col giovane amato; ma nell'entrare i due in una chiesa, tra la calca dei supplicanti, sono riconosciuti, segnati a dito come cagione dell'ira divina che s'è abbattuta sulla città, e trucidati dalla folla. È un aneddoto ben raccontato, ma non una pagina di poesia: vi difetta l'idea poetica. Un bianco, durante la rivolta dei negri in San Domingo, si sofferma una notte in una casa dove sogliono essere attirati e ammazzati quelli del suo partito: la ragazza, che è l'istrumento di tali agguati, s'innamora di lui e lo salva, fingendo di legarlo e tenerlo preso; ma, all'accorrere dei salvatori, egli, che s'è creduto tradito, spara sulla ragazza. «Ah, tu non avresti dovuto diffidare di me!», dice la poverina morendo; ed è la sola parola che indichi la linea che la novella avrebbe dovuto seguire e non segue, perché anch'essa rimane semplice aneddoto pittoresco. Il Kleist si fa a tradurre e a rielaborare una così leggiera e leggiadra cosa come l'*Amphytrion* del Molière; e su quale aspetto della favola si ferma e insiste? Sulla pudicizia irrimediabilmente offesa e la tristezza desolata e invincibile di Alcmena, quando apprende che è stata posseduta da altri che non era suo marito, benché l'altro sia né più né meno che Giove, e dal connubio debba nascere un figliuolo divino. Vantino pure i critici l'«originalità» di tal concetto e la figura «affatto

tedesca » della nuova Alcmena; ma quel concetto è un arzigogolo di cattivo gusto, e la figura cosí rinnovata, con la tristezza inconsolabile che la copre, è insulsa e goffa in una favola comica e sorridente: impura, anche, nella sua angoscia per la perduta purità, laddove sarebbe stata pura in arte se si fosse mantenuta nella sfera della celia. Vantino, che il Kleist seppe dare o ridare a quella favola un valore mistico, trattandola come una sorta di « Annunciazione alla Vergine »; ma la fantasia religiosa ingenua batte le ali senza intriderle nella melma della fisiopatologia erotica, come si può osservare nelle rappresentazioni primitive della Vergine madre o di Giuditta.

Permanendo nella materialità, il Kleist era indotto, per imprimerle vita, a esagerarla secondo un disegno, simbolo e intenzione morale o politica che fosse; donde quel che d'intellettualistico si avverte nei suoi drammi, i quali somigliano spesso a un *opus oratorium*, di un'oratoria che può salire sino alla storia edificante, come nel *Prinz von Homburg*, dove meno s'incontrano, ma non sono per altro del tutto assenti, i particolari materiali (dormiveglia del principe, suo svagamento mentre gli si danno gli ordini per la battaglia, suo fisico terrore all'idea della morte), e dove meglio si consegue una sorta di calma, la quale è per altro del concetto morale e non dell'arte. Tanto intellettualistico è il procedere del Kleist che sovente non può evitare la banalità e superficialità e puerilità della trattazione; e il *Prinz von Homburg* tiene del melodramma, con scene e modi da commedia di lieto fine, nella quale il Grande Elettore, il rigido custode della legge, che condanna il principe a morte, par che non faccia e non dica sul serio, e s'industrî a inscenare un apologo. Nella *Pentesilea*, Achille innamorato, che illude Pentesilea e, vincitore, le dà a credere di essere stato vinto da lei e preso, e che poi, scoperto l'inganno, sfida Pentesilea per accontentarla, delibe-

rato a farsi vincere da lei e a darlese prigione, è un Achille, meno che metastasiano, da operetta; e certi motti di dialogo, — come quello in cui egli non sa tacere la sua dolorosa meraviglia perché Pentesilea abbia, da amazzone, mutilato il petto di una delle due « sedi dei giovanili amabili sentimenti », e colei lo rassicura, che nell'altra che le resta, al lato sinistro, egli li ritroverà tutti e non avrà da rammaricarsi, — sono involontariamente faceti. Intellettualistico il Kleist è anche nel comico, perché, quantunque la *Brocca rotta* sia celebrata quale deliziosissima commedia, tipo dell'auspicato teatro comico che manca alla Germania, essa non è, in effetto, che una farsa tirata incredibilmente, pedantescamente, in lungo.

Il vero è, che il Kleist si dimostra poeticamente poco dotato, nonostante anzi appunto perché dotato di ambizione sconfinata verso l'artisticamente grande e poderoso. Questa ambizione, questa ricerca è degli ingegni deboli nell'intrinseco, privi di quella schietta forza che opera il grande senza proporselo, senza saperlo, come semplice espansione e manifestazione di sé stessa. Le sue doti erano secondarie, doti proprie degli oratori, cioè chiarezza nella esposizione drammatica, vivezza descrittiva, energia di tono; ma forse non v'ha in lui un sol luogo veramente poetico. Nelle parole con le quali Pentesilea, raccogliendosi in sé, si dà col proprio intenso sentire, come con un pugnale, la morte, si vede fino a qual grado egli possa innalzarsi:

Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder,
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers,
Hart mir zur Stahl; tränk' es mit Gift sodann,
Heiss ätzendem, der Reue, durch und durch;
Trag es der Hoffnung ew' gem Amboss zu,
Und schärf' und spitz' es mir zu einem Dolche;

Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust;
So! so! so! und wieder! — Nun ist's gut [1].

La sua fama crebbe al tempo del verismo e naturalismo in arte, perché egli parve fondatore o tra i primi del « dramma psicologico »: parola che designa appunto il contrario dell'arte, l'osservazione e la schematizzazione della vita, surrogate al soffio ideatore fantastico. Prese altra motivazione in tempi piú recenti, quando si cominciò ad andare a caccia del dramma rude germanico, e Kleist e Werner e Hebbel parvero gli Shakespeare dei nuovi tempi, e furono messi a fianco dell'Ibsen, che è diverso e ben piú alto spirito di artista. E il Kleist piace ancora a molti, perché a molti ora piace (e in Germania piú che altrove) il colossale, il fragoroso, il rullo del tamburo tra squilli di tromba, quel frastuono in mezzo al quale la schietta poesia è soffocata come Cordelia, che aveva sottil voce e poche parole. Ma il Goethe (al quale il Kleist vagheggiava di contrapporsi e farsi superiore) gli scriveva della *Pentesilea*, che « era di cosí meravigliosa razza e si moveva in una regione cosí straniera », che egli stentava a intenderla; e il finale dell'*Anfitrione* condannava come addirittura *klatrig* (sudicio); e giudicava il Kleist un vero « ipocondriaco nordico », che perciò sceglieva soggetti che uno spirito fine avrebbe rigettati, ed era destinato alla rovina come uomo e come poeta; e metteva a contrasto con le novelle di lui le serene novelle italiane, pur composte in tempo di pestilenza. Anche lo

---

[1] « Ora io discendo nel mio seno come in una miniera, e ne scavo fuori per me, freddo come metallo, un sentimento distruttore. Questo metallo io purifico nell'ardore del cordoglio, fino a indurirlo come acciaio; poi lo intrido tutto del corrosivo veleno del pentimento; lo porto sull'eterna incudine della speranza, e lo assottiglio e lo aguzzo, riducendolo a pugnale; e a questo pugnale ora porgo il mio petto; cosí! cosí! cosí! e di nuovo! — Ora sta bene. »

Hegel, ottimo intenditore d'arte, contrappose i forti e conseguenti caratteri shakspeariani a codesti del Kleist, nei quali dominavano magnetismo e sonnambulismo [1]. Mi pare di aver letto in una biografia che il Kleist volesse una volta sfidare a duello il Goethe per le parole reprobative, che su lui pronunziava; e certamente egli non possedeva altri mezzi piú adatti per mettere a tacere la semplice verità. La sua stessa morte per suicidio le conformò poi, tragicamente.

---

[1] Si vedano le *Vorlesungen über Aesthetik*, II, 182, 198.

VI

CHAMISSO

Pietro Schlemihl.

Tra le forme spurie della fiaba è quella in cui il racconto è condotto in modo da suggerire un determinato concetto morale o prudenziale o altro che sia. Può da questo procedimento venir fuori cosa leggiadrissima, se il concetto vi traspare nitido; ma sarà in questo caso apologo ben riuscito e non cosa poetica, perché concetto e racconto ivi saranno sempre due, e il secondo con l'uffizio di espediente didascalico atto a comunicare o a fermare nelle menti il primo.

Variante di questa forma spuria è la fiaba adoperata per adombrare una biografia o un episodio biografico, perché anche qui permane il dualismo di forma e contenuto, di senso letterale e senso riposto, e la fiaba entra nella classe dei « racconti a chiave », e, come nel caso precedente, potrà essere arguta, opportuna, necessaria, ma non intrinsecamente poetica.

Una terza forma spuria oscilla tra l'apologo o il racconto a chiave da un lato e l'opera di libera fantasia dall'altro, alterna vicenda o miscuglio di questi diversi atteggiamenti; come specialmente nei romanzi celebri dello Hölderlin e del Novalis, ora di nuovo assai esaltati ma che in effetto alla maturità poetica e alla perfezione artistica

non giungono, per quel certo che di opaco, di sconnesso, di astratto e di arbitrario che vi si avverte pur in mezzo a frammenti di delicata o di vigorosa poesia. La singolare attrattiva che essi esercitano, ed esercitano anche sopra di me, somiglia all'attrattiva della malattia, di un'aristocratica malattia, che con la sofferenza e il languore dà risalto ai tratti della bellezza.

Ma la vera fiaba-poesia è quella che ha l'intero suo significato in sé medesima, al pari di qualsiasi romanzo o novella o dramma o lirica, perché gli elementi favolosi o prodigiosi che la intessono o vi s'intrecciano non formano differenza alcuna sotto il rispetto dell'arte.

Perciò il *Pietro Schlemihl* è un piccolo capolavoro, e, perché è un capolavoro, chiede di esser letto secondo l'unico suo senso, il senso letterale, sgombrando dalla mente tutte le innumerevoli indagini degli ermeneuti sul che cosa sia l'ombra, e che cosa gli stivali dalle sette miglia, e chi Pietro Schlemihl, e che mai voglia dire quel brano della sua vita che egli è introdotto a narrare. L'ombra è nient'altro che l'ombra, una parte o una virtú della propria persona, che sembra di niun conto e tale che se ne può far di meno, eppure non se ne può far di meno, perché colui che se n'è reso privo è subito guardato con giusto sospetto e messo al bando dalla società come uomo che deve avere qualche tara secreta; e l'ha difatti, perché Schlemihl non ha già perduto l'ombra per una disgrazia, ma l'ha venduta per cupidigia di danaro, l'ha venduta a un ignoto, a un personaggio misterioso che non gli ha dato buona e chiara ragione del perché ha voluto comprarla, e Schlemihl non gliel'ha domandata, sebbene non fosse dubbio il carattere di colui come essere insidioso, malefico e malvagio. Ma Schlemihl se, mal consigliato dalla povertà, ha fatto un passo falso, è per altro onest'uomo, di animo puro; e presto si avvede del fallo commesso, e ne prova

vergogna e rimorso, ed è bramoso di riscattarlo, disposto a riscattarlo con ogni sacrificio. L'ombra, la cosa che egli teneva insignificante, diventa per lui quanto di piú caro si possa mai perdere, in ogni istante rimpianta e desiderata. E il giorno in cui ritrova l'uomo misterioso, e colui trae di tasca l'ombra e la distende al sole, « in modo (egli dice) che camminando era seguíto da due ombre, la mia e la sua, pronte ai suoi voleri, giacché anche la mia doveva ubbidirgli, disegnandosi e adattandosi secondo i movimenti di lui », quale disperato struggimento gli rimescola il petto! « Quando rividi, dopo tanto tempo, la mia povera ombra e la trovai avvilita a tanto abbietta servitú, nell'istante appunto in cui ero per essa in preda a cosí indicibile angoscia, sentii uno schianto al cuore e proruppi in amarissimo pianto ». Ma per grande che sia la sua voglia, per urgente che sia il suo bisogno di riacquistare la propria ombra, egli resiste alla nuova tentazione; e se ha dato via l'ombra per la borsa fatata, non cede per l'ombra l'anima sua. Anzi, si spinge piú oltre, e, pure sapendo di non poter piú riottenere l'ombra, scaglia la borsa maledetta nell'abisso. « Rimasi là senz'ombra e senza danaro; ma il mio petto era stato alleviato da una grande oppressura, e ciò mi rendeva sereno. Se non avessi perduto anche l'amor mio, o se, perdendolo, mi fossi sentito libero di colpa, credo che avrei potuto essere felice... ». Ed ecco che la fortuna gli viene in soccorso, non piú col ridargli quanto ha irremissibilmente perduto (chi può mai annullare un errore commesso? ciò che si è fatto, resta in perpetuo come parte di noi stessi), ma col lasciargli trovare gli stivali fatati, coi quali l'uomo messo al bando della società, escluso dalle gioie dell'amore, della famiglia, dell'amicizia, che ha dovuto rinunziare a tutti questi beni, può rifarsi un'operosità, proporsi un fine, godere nell'attuarlo. Che cosa c'è di allegorico o di riposto in tutto questo concreto, vivo e limpido racconto? Certo,

l'ombra non è solo l'ombra fisica, ma non però è un concetto; tanto vero che come concetto è indeterminabile, e lo Chamisso stesso non seppe mai determinarlo, e, se anche ci avesse confessato le sue vere intenzioni, le intenzioni sarebbero state intenzioni e il fatto fatto, ossia l'opera d'arte sarebbe rimasta quella che è, quella che tutti possono apprendere e gustare nel suo letterale o, meglio, unico senso. L'ombra non è solo l'ombra fisica, perché in poesia nessun personaggio, nessuna azione, nessun caso è semplicemente quel personaggio, quell'azione, quel caso nella sua estrinseca materialità, ma tutte sono le forze ideali dello spirito umano, diventate motivi poetici e forme plastiche. E il motivo dei motivi di Pietro Schlemihl e della sua storia maravigliosa è l'eterno dramma, l'eterno contrasto tra sogno e realtà, purità e impurità, impulso e dovere, piacere e dignità; e chi vi cerca altro, e vuol determinare e ridurre a morale quel motivo poetico, o si perde in sottigliezze artisticamente inesistenti o si ritrova in mano qualche generalissima generalità, buona per qualsiasi opera d'arte.

I critici non hanno torturato la *Storia di Pietro Schlemihl* solo per tentar di ridurla a opera di falsa poesia, secondo il primo tipo descritto che è l'apologo, ma anche e soprattutto per ridurla a racconto a chiave, e vi hanno vista raffigurata, sotto il velame del prodigioso, la vita dell'autore, il quale era, com'è noto, un emigrato francese intedescato, diventato anzi un tedeschissimo compositore di *Lieder* e di romanze, e poi si dette a studî di botanica e compié lunghi viaggi scientifici. Né si vuol contestare che qualche riferenza biografica sia qua e là nell'opera; ma poiché i critici tedeschi, come si è disopra notato, abusano stranamente di questa ricerca poetico-biografica, con non altro effetto che d'immeschinire la poesia dove poesia c'è, gioverà ripetere ancora una volta la dottrina che sola vale in questo caso perché è la sola vera. Ossia che l'opera d'arte,

come l'opera di pensiero, riceve certamente la spinta da casi biografici, ma è tanto incommensurabile con essi quanto la legge del pendolo con la famigerata lampada del duomo di Pisa o l'attrazione universale col pomo che cadde sul capo di Newton, sdraiato sotto un bell'albero carco. I critici, che danno particolari risalti a quegli incidenti che si sono convertiti in vibrazione poetica, riconvertono la vibrazione poetica in fatto pratico, e questo innalzano a motivo poetico generatore: con quali conseguenze nel gusto e nel giudizio si può facilmente immaginare. Le quali riescono tanto piú perniciose quanto piú belle, oggettive, classiche sono le opere su cui si compie codesto lavoro di estrazione ed astrazione; e tanto meno perniciose quanto piú brutte e materiali, perché, in questo secondo caso, piú sogliono contenere di elementi aggregati e non fusi, riprodotti e non idealizzati, e l'estrarli e l'astrarli non fa che rendere evidente l'analisi che è già nell'opera stessa.

VII

WALTER SCOTT

Chi nella prima metà del secolo passato avesse scritto intorno all'allora recente storia letteraria di Europa non avrebbe dubitato di collocare tra le stelle di prim'ordine nel cielo della poesia e dell'arte Walter Scott, il grande poeta e romanzatore scozzese. Non c'erano contrasti nell'ammirazione che gli si tributava; la sua opera percorreva trionfalmente tutti i paesi, suscitando dappertutto imitatori; di rado uno scrittore ebbe tanti scolari e tanto insigni. La lode e l'entusiasmo non provenivano solamente dai mezzani lettori, del grosso pubblico: basti ricordare il Goethe, che giudicò lo Scott « un grande ingegno senza pari, il quale a ragione produce sull'intero mondo dei lettori effetti così straordinarî ». Usuale divenne, specie nella patria dell'autore, il paragone di lui con lo Shakespeare, a cui unicamente pareva che egli potesse confrontarsi per la fertilità delle invenzioni (si diceva), per l'infinita varietà di originali caratteri, scene e situazioni e avventure storiche, per l'universale simpatia umana e per la purezza morale.

Poi tutta questa gloria passò, anche in Italia, dove alle molteplici traduzioni ed edizioni della completa serie dei suoi romanzi e di parecchi dei suoi poemi nella prima metà

del secolo, seguirono, nella seconda metà, solo sparse ristampe di singoli volumi nelle collezioni di letteratura amena, e ai frequenti ricordi che dei suoi personaggi e azioni si facevano nei discorsi e negli scritti, la dimenticanza e l'estraneità. La critica dei critici, specialmente dopo le note pagine del Taine, si dimostrò verso di lui dura, feroce e sprezzante; e con parole di tali accenti l'abbiamo riudita testé in Italia nel libro del Cecchi sulla *Storia della letteratura inglese*. In verità, è difficile astenersi dall'impazienza nel parlar di quei romanzi, dopo averli letti: sono troppi, e la fatica a cui il lettore odierno è costretto, — il lettore odierno che sente subito la monotonia di quell'arte e avverte la meccanicità di quei procedimenti, — si procura poi sfogo e vendetta nel tono irato col quale esce a discorrerne. Se fossero due o tre solamente, come sarebbe piú facile la serenità e l'indulgenza! come si cercherebbe volentieri il loro aspetto positivo, e si andrebbero raccogliendo con cura i piccoli bagliori d'arte che qua e là vi risplendono!

Pure alla serenità bisogna giungere, se si vuole anche per l'opera dello Scott osservare le leggi dello stile storico. E, dando al proprio animo la necessaria pacatezza d'intonazione, si scorge che, nel trattare dello Scott, conviene, in primo luogo, aver l'occhio all'ufficio sociale che egli ha adempiuto: ufficio che fu semplicemente quello di un produttore industriale, intento a fornire il mercato di oggetti dei quali era altrettanto viva la richiesta quanto legittimo il bisogno. Ci sono o no i bisogni dell'immaginazione che vuole essere trattenuta o divagata? E non è una sana forma di tali bisogni quella che chiede immagini di virtú, di prodezza, di generosi sentimenti, e, insieme, non volendo sprecare del tutto il proprio tempo in questo appagamento fantastico, desidera profittare del giuoco per lasciarsi istruire su avvenimenti e costumanze storiche? Walter Scott ebbe il genio dell'intrapresa industriale a ciò rispondente.

Cominciò col comporre poemi, che erano una prima soddisfazione di quel bisogno. Ma, dopo alcuni anni, si accorse che quel tipo di merce già stancava, che il filone da lui sfruttato era esaurito, tanto piú che, in fatto di versi, gli era sorto un pericoloso competitore presso il pubblico: il Byron. Ed egli si volse dal verso alla prosa, circondò di mistero il suo nome designandosi come « autore dei romanzi di Waverley », e ottenne straordinaria fortuna, che lo accompagnò fino all'ultimo. A leggere la biografia dello Scott, si prova l'impressione di avere dinanzi quella di un eroe dell'industria: i suoi biografi illustrano e ammirano la sagacia del suo spirito inventivo, la laboriosità che gli rese possibile di scrivere due o tre romanzi all'anno, il castello che coi suoi larghi guadagni poté costruire e adornare e aprire a principesca ospitalità. Di vita interiore, amori, religione, idee, nulla; di lotte e svolgimento spirituale, meno che nulla. Il punto drammatico di quella biografia è il fallimento del socio editore, e l'essersi trovato a un tratto lo Scott rovinato e indebitato per piú milioni; nel qual punto egli si erge alto sull'avversità, non si scoraggia, impugna ancora la penna e promette di pagare con quel mezzo tutti i creditori, e si ammazza per mantenere l'impegno, e lo mantiene, perché, quando cadde sotto il peso della immane fatica, aveva già soddisfatto per buona parte il suo debito e al rimanente provvide dopo la sua morte la gratitudine nazionale, indirizzata non si sa bene se al grande scrittore o non piuttosto al grande commerciante, che onorava la probità commerciale inglese. È una biografia non da storia letteraria, ma da *Self-help* o altro simile libro dello Smiles e compagni.

Il secondo luogo, nella considerazione dello Scott, nemmeno esso è da assegnare all'arte, sí invece al modo particolare in cui si determinava la richiesta del pubblico inglese, ed europeo in genere, e la merce con la quale egli

la soddisfaceva. Questo modo era nel nuovo sentimento storico-morale-politico, sorto per effetto della reazione prima al razionalismo settecentesco e poi al giacobinismo della rivoluzione francese; nella coscienza che si era formata di affetto e riverenza per la storia, nel valore che si riconosceva al costume tradizionale, nel risveglio delle nazionalità contro il superficiale e unilaterale cosmopolitismo. Di tutto ciò lo Scott non fu certamente autore: innumerevoli ne furono gli autori, e molti di questi nati assai prima di lui, in Germania, in Francia, nella Gran Brettagna, e altresí in Italia; ma egli ne fu certamente il divulgatore e, commercialmente, l'ingegnoso sfruttatore.

Né si deve negare l'importanza e la ripercussione spirituale di quest'opera di divulgatore. Dove il pensiero dei filosofi e degli storiografi o il canto del poeta non giungeva, giungeva il facile romanzo scottiano, la cui Scozia generò molte altre Scozie, ossia molteplici evocazioni del passato e rappresentazioni del costume popolare in ogni parte di Europa e il cui modo di descrivere e narrare esercitò efficacia anche sugli storici di professione: buona, in quanto li mosse a uscire dall'uniforme e incolore della storiografia umanistica e illuministica; ma altresí non buona, perché li fece inclinare sovente a concepire la storia come romanzo storico, luccicante e poco significante pittura. Tale esagerazione è stata poi eliminata e il beneficio è rimasto; e nessuno potrà mai scrivere la storia degli studî storici nel secolo decimonono senza tener conto della parte che ebbe in essi Walter Scott.

E neanche il terzo luogo è da dare all'arte, perché spetta invece all'abilità dello Scott nel comporre i suoi romanzi: abilità che non si deve commisurare al modo posteriore o odierno, nel quale confronto parrebbe forse povera e inesperta, e, insomma, poco abile, appunto perchè ormai fuori di moda, tanto che noi non tollereremmo e faremmo segno di celie chi ora ripigliasse quei cominciamenti e quei proce-

dimenti; ma si deve paragonarla al modo dei romanzieri anteriori e alle disposizioni del pubblico di allora, per giudicarla equamente. In fondo, il Goethe (che quanto ad abilità nel comporre romanzi era mal dotato, come si vede dall'impaccio e dai procedimenti ingenui coi quali presentò i suoi capolavori di poesia del *Meister* e delle *Wahlverwandtschaften*) ammirava in Walter Scott soprattutto l'abilità del narratore di romanzi storici e gli dava « assai da pensare » l'« arte affatto nuova », che in lui scopriva, un'arte « fornita di sue proprie leggi ». Lo Scott moveva da una sapiente preparazione di antiquario e di *touriste*, descriveva paesaggi, metteva in azione costumi, teneva sospeso l'interesse del lettore con personaggi misteriosi e attraenti per straordinarie qualità, dava l'illusione di far assistere alla storia dei Normanni e dei Sassoni, dei Puritani e dei Giacobiti, cosí come si era svolta in azioni e parole individuali; variava l'epica con la commedia, ritraendo con benevolo sorriso personaggi posseduti da un'unica idea o da un unico desiderio; e sempre offriva in primo piano gli altri, i nobili e valorosi, degni di alta simpatia.

In quarto luogo, cioè in ultimo, segue la considerazione dell'arte o della poesia, la quale, dopo quanto si è detto, non può essere il criterio principale onde si giudica lo Scott, appunto perché in lui non fu cosa principale. Se la si assume come criterio principale, quel che ne vien fuori criticamente è la cosí detta « stroncatura », che, utile nelle polemiche del presente, tanto spiace adoperare verso gli uomini del passato. Certo, quando ci si fa innanzi un critico come, per esempio, il Gosse, il quale non ammette che pur si accenni a difetti che siano nello Scott, e asserisce che « l'Inghilterra può sfidare tutte le letterature del mondo a trovare un ingegno piú puro, uno scrittore che abbia combinato con piú splendida e continua eroicità la storia e il romanzo, il quadro di costumi e il racconto meraviglioso »,

si prova la voglia di contradire vivacemente. Ma vale la pena di perdere per questo la gravità storica? Non è chiaro che lo stesso Gosse si sente, in quell'asserire risoluto, mal sicuro? sicché finisce col dire che, se l'Europa non vuol piú sapere di Walter Scott, la patria inglese lo terrà tutto per sé e si esalterà in lui, il quale serbò lo stile piú perfetto della letteratura nazionale, non scrisse mai una parola morbosa, impertinente o bassa, e fu il compiuto tipo del *gentleman* inglese: — del *gentleman*, ma non del poeta.

La vena poetica, esigua nello Scott, presto si disseccava nel suo temperamento affatto prosaico. Era esigua anche quando componeva in versi, e di che qualità fosse questo suo comporre si vede quando si ripensi ai brani piú celebri di quei poemi, come il ritratto dell'ultimo menestrello:

The way was long, the wind was cold,
The minstrel was infirm and old:
His withered cheek and tresses gray
Seemed to have known a better day;
The harp, his sole remaining joy,
Was carried by an orphan boy...

o la descrizione dell'abbazia di Melrose:

If thou would'st view fair Melrose aright,
Go visit is by the pale moon-light;
For the gay beams of lightsome day
Gild, but to flout, the ruins gray.
Where the broken arches are blank in night,
And each shafted oriel glimmers white;
When the cold light's uncertain power
Streams on the ruined central tower...
Then go — but go alone the while, —
Then view St. David's ruined pile;
And home returning, soothly swear,
Was never scene so sad and fair!...

Altrettanto superficiale è l'arte dei suoi romanzi, dove ci si spiegano agli occhi personaggi e casi, come si dice, interessanti: per esempio, nell'*Ivanhoe*, che comincia con un viaggio tra foreste dove s'incontrano pellegrini misteriosi e cavalieri sfoggianti, e coll'arrivo a sera al castello di un signore sassone, dove rifulge la bellissima Lady Rowena, e continua con avventure di duelli e di giostre, di banditi, di rapimenti, di assedî, di giudizi di Dio, e presenta una variopinta schiera di guerrieri invincibili ed eroici, come Ivanhoe e il Cavaliere Nero, che si discopre alfine per Riccardo Cuor di Leone, e di abati gaudenti come il priore Aymer, e di templari prodi e corrotti come Boys-Guibert, e dell'ebreo Isacco e della sua incantevole figliuola Rebecca, e di banditi, come Robin Hood e frate Tuck, e di buffoni come Wamba, e di baroni normanni come Front-de-Boeuf, di sassoni come Cedric, e di terrificanti traditori della causa sassone, come Ulrica. Ma, alla fine della lettura, si rimane con l'animo vuoto. In questo racconto non c'è sentimento epico né sentimento d'amore né religioso né altro. I personaggi stanno per sé; valgono come spettacolo per gli occhi, ossia per l'immaginazione; manca un vero svolgimento, perché manca l'idea artistica, e in cambio si ha una serie di casi attraenti e di nozioni storiche. Talvolta par che si tenti una corda di piú profonda risonanza, come nel celebre episodio della passione del cavaliere templario per la giudea Rebecca; ma quell'episodio, è, come tutto il resto, ispirato da vaghezza pel pittoresco; il carattere del cavaliere e i dialoghi tra il templare e la fanciulla ebrea sono trattati in modo convenzionale e spesso assurdo: c'è il contorno esteriore di un dramma dell'anima, ma l'anima manca. Il meglio è in certi accenni di moti generosi nel petto del templare, e soprattutto in quella sua morte in duello, non per ferro nemico, ma per la tensione stessa delle sue terribili passioni. Anche la figura di Rebecca ha

qualche tocco elevato e delicato, specialmente nella scena finale della visita che essa si reca a fare a Lady Rowena, e nel commiato che prende. È un'ebrea che resta ebrea per fedeltà ai maggiori e attinge tuttavia la pura umanità. E questi accenni non mancano in altri romanzi come in *Old Mortality*, in quella figura del rozzo e licenzioso sergente Bothwell, che sembra ridicolo per il suo frequente parlare della propria nobile discendenza dagli Stuart, e al quale, quando muore bravamente in battaglia, Morton ritrova in petto un portafoglio coll'albero della discendenza dagli Stuart, un paio di lettere di bella scrittura femminile di una ventina d'anni addietro, e una ciocca di capelli, e alcuni versi composti da lui stesso. Morton pensa allora con pietà al destino di quell'uomo singolare e disgraziato, che, nella miseria e nel disprezzo, sembrava avere fitta di continuo la mente nell'alto grado al quale la sua nascita lo chiamava, e, immerso nella crapula, volgeva i suoi sguardi, con amaro rimorso, al tempo della sua giovinezza, quando nutriva una passione virtuosa. E alcunché di poetico si avverte in certa vaghezza dei viaggi e degl'incontri inaspettati, come nei primi capitoli di *Rob Roy*, e della vita tradizionale e semibarbarica, come in alcuni capitoli del *Waverley*. Certo tutto si sperde poi nell'intrigo e nell'insignificante; e accade che si cominci a leggere con piacere qualche suo romanzo, per esempio, *Saint Romans Wells*, e poi, quando si entra nel romanzesco, cioè nel pasticcio, comincia la noia, e tuttavia qualche bel tratto rianima, come (poiché ho nominato quel romanzo) il ritratto del curato di Saint Roman, fatto con senso di bontà, commovente e grazioso al tempo stesso.

Questo sorriso di bontà è forse quanto di piú schiettamente poetico possedesse Walter Scott, ed esso illumina anche le sue figure comicamente disegnate, che talvolta cadono nel tipo fisso, ma che spesso sono contenute nei

giusti limiti. Il migliore dei suoi romanzi mi sembra perciò quello che, non solo in alcuni particolari ma nella sua stessa favola, è compenetrato di bontà, *The heart of Midlothian* (che in italiano va col titolo *La prigione di Edimburgo*). Anche qui si trovano molti intrighi, e i soliti briganti, che non sono briganti ma gentiluomini di eccessivo sentire, e altra roba di repertorio. Ma come non essere presi dalla storia della gentile Effie, imprigionata per la falsa accusa di aver soppresso il proprio bambino, e della adamantina veridicità e della coraggiosa tempra della sorella Giannina, che non vuol mentire per salvarla, e tuttavia la salva, affrontando ogni pericolo e ottenendo la grazia per lei! E come non prender gusto al plumbeo e avaro eppur sentimentalmente e timidamente innamorato *Laird* Dumb Dikes, e non ammirare la figura della folle Madge, maligna e generosa, sospettosa e astuta nella sua follia, descritta nel modo piú realistico e pure avvolta di pietà? L'autore coglie e rende ciò che nel buon David Deans, il pio padre delle due ragazze, è di pedanteria, di abito predicatorio e di vanitosa compiacenza, pur in mezzo al suo acerbo strazio, alla sua severa religiosità; e tuttavia quell'uomo rimane nobile e commovente. «Voi (gli dice il pastore che procura di confortarlo) voi siete conosciuto, mio buono e rispettabile amico, come un degno e vero servo della croce, come un uomo che deve, giusta il dire di san Girolamo, *per infamiam et bonam famam quassari ad immortalitem*, cioè camminare verso la vita eterna in mezzo alle calunnie ed alle lodi. Il colpo, che tanto vi affligge in questo momento, è una parola che la Provvidenza divina ha creduto nella sua saggezza d'inviarvi». «Ed io come tale lo ricevo (egli risponde, stringendo la mano al pastore) e, benché non sappia leggere le sante Scritture se non nella mia lingua nativa — (perché, in mezzo alle sue afflizioni, non gli era sfuggito il testo latino del pastore) — nullameno ho appreso a portare la mia croce

senza mormorare. Ma, o Reuben Butler! io che sono stato sempre considerato, quantunque indegno, come una colonna della chiesa, dove fin dalla mia infanzia ho sempre avuto un posto tra gli anziani, che cosa penseranno gli uomini leggieri della guida che non ha potuto impedire alla propria famiglia di fare un passo falso? Oh! come intoneranno essi i loro canti di riprovazione, quando vedranno che i figli degli eletti sono sottoposti alle stesse contaminazioni che i figli di Belial. Ma io porterò la mia croce con questo conforto che tutto ciò che rassomigliava al bene riguardo a me o alla mia famiglia, è come la luce che tramandano alcuni insetti che s'arrampicano sull'erica in una notte fosca. Il verme brilla all'occhio perché tutto è oscuro all'intorno, ma, quando l'aurora apparisce sui monti, esso non resta che un povero insetto. Così e non altrimenti avverrà dei cenci della giustizia umana e delle opere delle leggi giudiziarie, di cui potranno vestirci per coprire la nostra vergogna ». Anche il buon uomo Saddletree, che è assai vanitoso delle sue pretese conoscenze giuridiche, è presentato nel suo miscuglio di sincero interessamento e di compiacenza personale. « Saddletree si sarebbe, senza dubbio, assai sdegnato se alcuno gli avesse detto che egli sentiva piacere della disgrazia della infelice Effie Deans e della umiliazione della famiglia di lei; e nondimeno si potrebbe ricercare se la consolazione di farla da uomo d'importanza, d'istituire indagini, di citare quanto dispongono le leggi relative a questo argomento non fosse per lui un compenso al dolore che gli cagionava l'afflizione di una famiglia con la quale la propria moglie era in qualche affinità ». Poco piú oltre è un tratto, che assai commosse i lettori italiani nell'imitazione di un nostro romanziere, il quale compilò dallo Scott e dal Manzoni, nel *Marco Visconti* del Grossi, in quel punto in cui si descrive la capanna del barcaiuolo, padre del giovane annegato. « Intanto il sole tramontava dietro il castello

e le colline d'occidente. Era l'ora in cui David Deans riuniva tutta la sua famiglia per la preghiera della sera. Quando si assisero per l'*escanso*, ché cosí si chiamava la preghiera che si fa in comune, volle il caso che rimanesse vuota una sedia al posto che Effie occupava altre volte. Deans, che stava per cominciare la preghiera, vide che gli occhi di Giannina si riempivano di lacrime e volgendosi da quella parte tolse la seggiola con atto di impazienza, come se volesse allontanare cosí ogni memoria terrestre al momento in cui si doveva elevare la mente alla Divinità: poscia incominciò a leggere qualche versetto dalla sacra Scrittura ». Bellissimo è il racconto del pubblico processo, quando tutto pende dalla parola che dirà la sorella Giannina, da quella parola che ella non può dire, perché non può mentire, e David Deans sa che non può dirla né mai le avrebbe chiesto di dirla o desiderato che la dicesse. Pure, quando Giannina, premuta da ogni parte perché dica che la sorella si era confidata a lei e fornisca cosí il motivo giuridicamente valido per l'assoluzione, dichiara al magistrato: — Ahimé, no, essa non mi ha mai detto nulla! — « un profondo gemito si ode nella folla ed è ripetuto da un altro piú profondo e doloroso, che si lasciò sfuggire lo sventurato padre. La speranza che, involontariamente e quasi senza sua saputa, non aveva cessato di sostenerlo, si dissipava a un tratto... ».

Ricerchiamo questi rivoletti di bontà umana e di sorridente bonarietà, che scorrono qua e là e rinfrescano i romanzi di Walter Scott. Tutto il resto è o mestiere o erudizione; ma in quelli è la sua modesta poesia. E a noi essi rendono possibile di separarci con simpatia da uno scrittore che deliziò i nostri nonni e i nostri padri, e che già solo per questo non merita villano trattamento dai figli e dai nepoti.

VIII

FOSCOLO

È necessario uno sforzo risoluto per togliere l'Alfieri dalla considerazione angustamente italiana (sia politica come di apostolo del risorgimento nazionale, sia letteraria come di colui che avrebbe arricchito la letteratura italiana della tragedia, che sola le mancava), e presentarlo nella sua fisonomia di scrittore europeo e di estremo individualista, quale realmente fu, o, come altri viene ora formolando crudamente, di libertario e anarchico. Piú agevole, ossia preparato in certo modo nelle ammissioni e nei giudizî comuni, è affermare che uomo e scrittore europeo fu Ugo Foscolo; sebbene per lui, ancor piú forse che per l'Alfieri, sia accaduto che il mondo letterario europeo lo ignori nel complesso della sua personalità e nelle sue opere maggiori. Pure il libro pel quale egli, fin dai suoi tempi, fu letto fuori d'Italia, e che ancor oggi si traduce e si ristampa, il giovanile *Ortis*, lo ricongiunge immediatamente ai preromantici e protoromantici della tristezza, della disperazione e del suicidio; il carme dei *Sepolcri* è dai filologi e dai critici trattato in serie con gli altri che circa quel tempo la poesia inglese, francese e tedesca produsse sulle tombe e i cimiteri; in Inghilterra, negli anni del suo soggiorno colà, la sua critica

trovò subito posto nelle maggiori riviste inglesi; un libro, di recente pubblicato, del rimpianto Giuseppe Manacorda, nello studiare la poesia del Foscolo, richiama a ogni passo Hölderlin e Novalis e Tieck e Heinse e Goethe e Rousseau e Chénier e via, non in quanto autori che egli imitasse o di cui avesse conoscenza, ma in quanto spiriti affini, appartenenti con lui a una stessa età e a uno stesso ambiente spirituale. Certo non si pensa punto di negare che il Foscolo, quanto e piú dell'Alfieri, imprimesse un forte impulso al sentimento nazionale e che i patrioti italiani dell'ottocento potrebbero dirsi con giusta ragione suoi figliuoli, come egli dell'Alfieri, il cui nome gli fu sempre (diceva) «sacro fino all'adorazione»; e forse, anzi, l'azione del Foscolo ha per questa parte poche pari, avendo operato sul Mazzini e attraverso la parola del Mazzini sui giovani delle nuove generazioni. Ma l'uso che un popolo fa dei suoi poeti e scrittori non basta a determinare il carattere ed il significato di questi poeti e scrittori, considerati in loro stessi.

Cupa era nel Foscolo la concezione delle cose: egli si sentiva e riconosceva premuto da una forza ignota e violenta, una forza che spinge gli uomini al mondo e al sole e li costringe a vivere la vita con quella «febbre», di cui parla Shakespeare, e poi li rovescia inesorabile nel buio della morte e dell'oblio. Il pensiero della morte fu in lui pensiero, se non predominante, dominante: con la morte gli piacque sin da giovane domesticarsi, appunto come un personaggio shakespeariano; e non solo con quella forma di morte che sopraggiunge come fato, ma anche con l'altra che bisogna chiamare e volere, col suicidio, via di uscita da serbare sempre sgombra. Concezione e disposizione di spirito che nella sua idea generica dà luogo ai piú diversi atteggiamenti pratici, l'ascetismo e il cinismo, la feroce rinuncia e il frivolo godere, il non fare e il fare, l'accidioso abbandono e il fervido e assiduo lavorare e travagliarsi; ma che solo que-

st'ultima forma poteva prendere nell'animo del Foscolo, sensibile, energico, bisognoso di espansione e di azione, aperto agli impeti generosi. E qui si scorge in un caso spiccato il legame della vita col filosofare, al quale essa offre sé stessa, ossia l'esperienza di sé stessa, che il pensiero poi le restituisce piú chiara e piú forte. L'animo e il pensiero fecero sí che il Foscolo, nel buio della forza travolgente, ignota, estranea e perciò materialistica, scoprisse un lume, si appigliasse a un punto di consistenza per riguadagnare la spontaneità, l'autonomia, la libertà. Che cosa importa che questa libertà egli ritrovasse nel palpito del « piacere » e del « dolore »? Che cosa importa che il non fare, il non essere, il momento negativo eppure dialettico e propulsivo, simboleggiasse sotto il nome di « noia », della noia che costringe a operare? Che cosa importa che gli ideali della bellezza, della virtú, dell'amicizia, della patria, dell'umanità chiamasse « illusioni »? Cosí chiamandoli, praticamente li ammetteva e teoricamente li asseriva, rendendo loro omaggio e riconoscendoli necessarî. Donde la vita sua di cittadino, di soldato, di artista, di dotto, di amico e d'innamorato: una vita della quale egli sentí sempre e affermò con orgoglio l'elevatezza e la dignità e l'intima bontà, e che come tale fu risentita da tutta la gioventú d'Italia nel periodo del Risorgimento, e come tale è intesa da coloro che sono esperti del valore umano, pur commisto di umani vizî; se anche maligni e pettegoli e gente di gretto cervello vi abbiano esercitato intorno sovente la loro moralistica inintelligenza. Ma tal sia di loro!

Non è da questo luogo narrare e nemmeno lumeggiare rapidamente la vita del Foscolo, militare e cittadino, e ricordare ancora una volta il detto epigrafico eppur verissimo del Cattaneo, che il Foscolo, quanto altro non potè fare per l'Italia le dette col suo esempio una nuova istituzione di somma efficacia per l'avvenire: l'esilio. E non indugerò a

lungo neppure sull'opera sua di pensatore e di critico, la quale mi porgerebbe occasione a ribadire un mio pensiero prediletto, che cioè sia da correggere l'abito di ricercare la storia della filosofia esclusivamente nei filosofi di professione, molti dei quali (gli scolari e i trattatisti e i compilatori di sistemi) valgono di gran lunga meno che i pensatori non di professione, che dicono cose e quelli dicono parole. Sta bene: il Foscolo si atteneva a una concezione speculativa, agnostica e materialistica, e questo che per lui, praticamente e politicamente, ebbe somma importanza, ha oggettivamente scarsa importanza e scarsa originalità, e fu, filosoficamente, il suo limite, l'emisperio di tenebre che lo recingeva. Ma anche Socrate rinunciava a filosofare sulla natura e sul cosmo, eppure produsse, come si sa, qualcosa di assai filosofico, che si propagò nei secoli. Voglio dire che il Foscolo, pure restringendo l'indagine nella cerchia dell'animo umano, pure dichiarando di non voler risalire all'origine delle cose, pensò vivi e fecondi pensieri sull'uomo, sull'arte, sulla politica, sulle morale, sulla storia, sulla religione.

Anche per questo rispetto egli apparteneva al piú alto livello della cultura europea del suo tempo; ed anche qui tornano sulle labbra i nomi rappresentativi di quel periodo spirituale. Fu, in fatto di teoria della poesia e di critica e storia letteraria, tra i profondi rinnovatori, tra i primissimi che trassero profitto dalle dottrine che un secolo innanzi aveva enunciate il Vico; ed ebbe piena coscienza dell'intimo nesso di poesia e vita, e a coloro che erano dotti di regole e di modelli d'arte, ma non avevano mai accolto nel loro seno le umane passioni né combattuto le lotte della volontà, che non avevano trepidato e sofferto e amato e odiato, negò la possibilità e di produrre e di giudicare la poesia. La polemica contro gli accademici, i letterati da tavolino e gli «uomini claustrali», contro le scuole della vecchia Italia, corre attraverso a tutte le sue pagine; e la sua idea positiva

è l'interpretazione storica della poesia, della vera poesia, la quale, nutrendosi degli affetti e passioni degli uomini nei varî tempi, non può essere compresa se non a quel modo. Romantico in questa parte, e romantico nel miglior senso, culminante nell'ammirazione del « poeta primitivo »; ma in pari tempo classico, perché non gli piacque la « tinta sentimentale », e « spesso artefatta », degli scrittori moderni, e amò la naturalezza degli antichi che « descrivevano le cose come le vedevano, senza volerle ingrandire agli occhi dei lettori sazievoli », e mise al sommo dell'arte l'« armonia ». Allo stile andante e scorrevole preferí sempre quello energico, condensato e sobrio, lo stile degli scrittori greci a quello moderno francese, che « stempera un pensiero in dieci periodi ». Alle teorie romantiche sul dramma « nazionale » e sul dramma « storico » oppose che la poesia non è punto legata ai « soggetti nazionali » e non sa che cosa farsi dell'esattezza storica. Possedeva fortissimo il senso della forma poetica, che non è quella estrinseca, conforme a modelli e regole, e il senso della grande poesia; onde giudicò in modo nuovo Dante e gli altri poeti, e s'avvide che molto di ciò che ancora i letterati del suo tempo chiamavano poesia non era tale, e che di poesia l'Italia fu quasi affatto priva nei due secoli, pur cosí pieni di versi, che corsero tra Tasso e Alfieri. Alla poesia e alle arti assegnava il fine di potenziare e far sentire all'uomo la vita, di una interiore « catarsi » (si potrebbe dire) o di un'« estetica educazione ». Imperfezioni, ondeggiamenti, lacune si possono notare in queste sue teorie e nei suoi lavori di critica; ma le linee essenziali, che abbiamo segnate, risaltano pur evidenti.

Il medesimo è di altre sue dottrine, e, anzitutto, di quel suo pensiero del moto, dell'agitazione, dell'affetto, dell'agire come unica realtà, da lui non fuggita o deprecata ma accettata, che ce lo mostra tutto investito dallo spirito dei nuovi tempi, che pongono la salvazione nell'operare, la fe-

licità nel creare, tra il dolore e col dolore. Perciò egli, agnostico e pessimista e quasi materialista, fu, con significante contraddizione, assertore di storicità; né già di erudizioni, aneddoti o esempî storici, ma proprio di storia oggettiva e sostanziale, e richiamò gli Italiani alle storie, e volle che anche queste, come la poesia e il giudicar di poesia, fossero tolte di mano a frati e accademici, e si penetrassero di umanità e di seria intelligenza delle cose trattate, ed egli stesso ne diè esempio. E disdegnò in politica di cattivarsi gli orecchi della moltitudine credula, pronta sempre a fidarsi di chi la pasce di facili speranze, e ridisse volentieri le aspre verità dei Machiavelli e degli Hobbes, delle quali la lettura delle storie e la quotidiana esperienza gli davano conferma; e agli Italiani inculcò la milizia, « unica speranza della nostra patria », e li fece vergognare delle invettive parolaie onde decoravano il loro ozio e la loro inerzia; e non avversò il dominio del Bonaparte, sol perché, comunque si giudicasse, scoteva gli Italiani dall'inerzia secolare e li gettava nell'agitazione e nell'azione; e ripugnò invece a quello dell'Austria, che mirava ad acquietare e ad addormentare. Teneva doveroso, contro gli epicurei ed altre sette di filosofi, d'ingerirsi nelle cose della patria e dello Stato; e anche la letteratura fu per lui politica, in quanto non gli sembrava concepibile sanità di una parte della vita sociale senza la sanità di ogni altra parte, dell'organismo intero. Né la giustificazione teorica di questi concetti pratici e politici era, come parrebbe da certi concetti filosofici da lui accettati, rigidamente utilitaria, perché egli sentiva sorgere dal fondo dell'anima umana la « compassione » e, vichianamente, il « pudore »; e non era « ateo », e tra gli errori e le dure prove lo sorreggeva (come scrisse) la sua propria « coscienza » e « Iddio ».

Se il Foscolo fosse tutto qui, nella sua vita pratica e nei suoi scritti critici e politici, sarebbe tuttavia uomo

grande: educatore di virili generazioni, rinnovatore nei criterî cosí della vita etica come di quella artistica, fondatore in Italia della nuova critica letteraria. Ma egli fu poeta, purissimo poeta, autore di pochi versi ma perfetti ed eterni. L'animo poetico si sente nelle stesse sue prose, nelle quali specie nelle prime, quell'impeto non lascia che la prosa si equilibri e si adagi come prosa, sebbene le conferisca forza e colore; o anche impaccia le disposizioni e le proporzioni logiche delle sue trattazioni, come si vede nel discorso inaugurale sull'ufficio della letteratura. Una volta egli si sorprende in quest'urto di ricchezze interiori, e scrive in una lettera: «Questo modo di proseggiare... deriva, credo, dall'essermi da tante settimane avvezzato a pensare e idoleggiare i pensieri e cantarli in mente col metodo dei versi e con frasi diverse in tutto dalla prosa»; e soggiungeva che «erano piú avveduti i greci ed i latini i quali si davano in tutto e per tutto o al verso o alla prosa, e non ambivano, come noi, a tutti i mestieri». Per questo riguardo, l'Europa conosce o conobbe il Foscolo proprio nel libro suo che piú soffre di questo ibridismo, nel giovanile *Ortis*. Libro notevolissimo come voce dell'autore e dei tempi, libro che non è già una semplice imitazione letteraria, ma al contrario, sotto le sembianze di un'imitazione letteraria, una silloge dei pensieri e dei sentimenti del Foscolo stesso nelle prime prove della sua vita; ma che presenta questo mondo di pensieri e sentimenti in modo troppo prossimo e realistico e spesso con toni stridenti, e perciò anche in forma enfatica od oratoria: su di che è concorde il giudizio dei critici italiani sin dal tempo in cui il libro venne a luce, quando il vecchio letterato Bettinelli vi notava l'eccessiva tensione negli affetti e nello stile e lo sforzo per interessare e commuovere. Giova dare qualche esempio per ben determinare il rapporto dell'*Ortis* con le opere posteriori. I varî motivi della poesia del Foscolo sono già tutti in quel libro; e, per

esempio, il desiderio di ricordo e d'amore oltre la tomba e sulla tomba. « Eppur mi conforta (scrive in esso) la speranza di essere compianto... la mia sepoltura sarà bagnata dalle tue lagrime, dalle lagrime di quella fanciulla celeste. E chi mai cede a una eterna oblivione questa cara e travagliata esistenza? chi mai vide per l'ultima volta i raggi del sole, chi salutò la natura per sempre, chi abbandonò i suoi diletti, le sue speranze, i suoi inganni, i suoi stessi dolori senza lasciar dietro a sé un desiderio, un sospiro, uno sguardo? Le persone a noi care, che ci sopravvivono, sono parte di noi. I nostri occhi morenti chiedono altrui qualche stilla di pianto, e il nostro cuore ama che il recente cadavere sia sostenuto da braccia amorose e cerca un petto dove trasfondere l'ultimo nostro respiro. Geme la natura perfino nella tomba, e il gemito vince il silenzio e l'oscurità della morte ». Non c'è dubbio che il Foscolo si aggirava realmente nella cerchia di sentimenti come questi, e che fosse, come si dice, sincero. Ma sincero, qui, solo genericamente, perché nell'atto di esprimersi non trovava ancora la forma spontanea e bella, e, poiché forma e contenuto s'identificano, la sincerità in certa guisa era compromessa. Nel brano ora recato egli, invece di ritrarre direttamente la commozione che gli riempie il petto, ricorre al ragionamento oratorio, rafforzato da due interrogativi, a dimostrare cosa che non ha bisogno di dimostrazione, e dà prova di montatura sentimentale nel fraseggio e nei vocaboli (« qualche stilla di pianto », la « fanciulla celeste », ecc.): montatura che non può mantenersi e scopre qua e là il prosaico (il « recente cadavere »). Ma nei *Sepolcri*, dove le stesso pensiero riappare, la parola e il ritmo si spiritualizzano, e colà si annoda la « corrispondenza di amorosi sensi », e si flette all'aura la « di fiori odorata arbore amica », che consola le ceneri di « molli ombre », e la donna innamorata prega, e il passeggiero solitario ode il sospiro, « che dal tumulo a noi manda na-

tura ». — « O Lorenzo, — scrive nello stesso romanzo, qualche pagina innanzi — o Lorenzo! Sto spesso sdraiato sulla riva del lago dei cinque fonti: mi sento vezzeggiare la faccia e la chioma dai venticelli che alitando sommovono l'erba, e allegrano i fiori e increspano le limpide acque del lago. Lo credi tu? io delirando deliziosamente mi veggo innanzi le Ninfe ignude, saltanti, inghirlandate di rose, e invoco in lor compagnia le Muse e l'Amore; e fuor dei rivi che cascano sonanti e spumosi, vedo uscir sino al petto colle chiome stillanti sparse sulle spalle rugiadose, e cogli occhi ridenti, le Naiadi, amabili custodi delle fontane... ». Quel « credi tu? » dà chiaro indizio che l'autore stesso sapeva di non aver provato già quella allucinazione, ma solo di sforzarsi ora a rendere in forma narrativa ed enfatica un vagheggiamento che, poetico affatto di origine, richiedeva forma piú fine e tutta poetica, come si attua in alcune delle molte dipinture di simile soggetto che si ammirano nelle *Grazie*, e, per citare i primi versi che mi occorrono alla memoria, come in quelle « amorose Nereidi oceanine », che sorgono, « a mezzo petto ignude », affollandosi intorno alla Dea Venere, « a fiore dell'immensa onda raggiante ».

Poche abbiamo dette le poesie del Foscolo, perché bisogna abbandonare anzitutto le due tragedie, che egli volle comporre per quella sorta di attrazione che il realistico teatro, con la calca degli spettatori, sembra esercitare sui poeti anche grandi, quasi simbolo dell'altro e maggior teatro che essi hanno nei cuori delle umane generazioni, e talvolta li travia verso l'esterno o verso forme non rispondenti alla loro reale ispirazione; — e bisogna mettere da banda altresí il ciarpame dei versi giovanili, dall'autore rifiutati e che gli editori con cattivo gusto hanno adunati nel volume delle *Poesie*, aggiungendovi posteriori sermoni e capitoli non felicemente nati e spesso incompiuti. Onde le vere e proprie poesie del Foscolo si riducono a quattordici sonetti, dei

quali solo alcuni di prim'ordine, a due odi, a un paio di brevi componimenti in endecasillabi sciolti, al carme dei *Sepolcri* ed ai frammenti delle *Grazie*. E pei *Sepolcri* e per le *Grazie* conviene altresí tener conto del preconcetto didascalico cui il Foscolo rendeva omaggio, e che a lui proveniva forse dall'idea vichiana del «poeta primitivo», maestro di vita religiosa e civile: onde il didascalismo che si frammette all'alta lirica dei *Sepolcri* e che impedí alle *Grazie* di superare la condizione di abbozzi e frammenti. Su queste poche poesie gli odierni studî italiani di critica letteraria hanno dato ottimo saggio di sé, come può vedersi, per non dir d'altri, nei recenti lavori del Donadoni e del Manacorda, e in quello assai fine del Citanna: lavori dei quali lo spirito del Foscolo per certo gioisce, contemplandovi la forma ultima e matura di quella critica insieme storica ed artistica che egli ideò e a cui diè avviamento in Italia. Rifare da capo le analisi già ottimamente compiute sarebbe inutile, e discutere qualche particolare ancora disputabile non entra nell'assunto di queste note, nelle quali importa segnare il carattere generale della poesia foscoliana, di questa che tra le manifestazioni della sua anima fu la piú intensa e dove «sgorga (come egli una volta disse parlando dei carmi che disegnava) pienamente e originalmente, senza soccorso straniero, quel liquido etere che vive in ogni uomo» e del quale «la natura e il cielo» avevano dispensato a lui la sua parte.

Quattro motivi fondamentali si discernono in questa lirica: la Morte in cui si assomma ogni mestizia, l'Eroismo in cui si afferma la virtú dell'umano volere, la Bellezza in cui respira la voluttà, e la Fantasia o l'Arte che sottrae gli affetti umani alla morte e li rende immortali versandovi il suo balsamo d'eternità. Quattro motivi che, nelle varie poesie, ora si congiungono, ora, a volta a volta, ciascun di essi par che si alzi sugli altri, attivi ancor essi e presenti

o di cui si avverte la vicina presenza; e, in effetto, quei quattro motivi sono tra loro inscindibili perché formano l'unico motivo della vita nella sua diretta realtà, non fiaccata da un concetto oltremondano, e nella sua pienezza, come Amore e Dolore, Morte e Immortalità. Tutto ciò che è unilaterale o semplicemente particolare, è qui abolito. C'è forse, nel Foscolo, l'orrore, lo spasmodico orrore per la morte, che s'incontra presso tanti romantici e preromantici, l'orrore che è disperata ribellione? La morte gli si specchia e configura nell'immagine, che gli è cara, della sera, dell'ombra notturna in cui il suo animo guerriero e fremente si placa e si addolcisce; e dappertutto, nei *Sepolcri*, è la severa accettazione del morire. Ma non c'è, d'altra parte, il sentimento della morte come tale che scolorisca e smorzi e spenga il vigore degli altri. Le parole e gli accenti coi quali canta gli eroi del pensiero e dell'azione, esprime la gioia della bellezza e della voluttà, dipinge aspetti e movenze femminili e paesaggi e spettacoli della natura, celebra la virtú della Poesia, sono di chi accoglie nel suo petto tutte le passioni umane e vi si abbandona a pieno e si travaglia con loro e in mezzo a loro. Il suo verso è bello di questa passionalità dolorosa e gioiosa e amorosa, che vi confluisce e ne fa come una dolce persona vivente, dai molli contorni flessuosi, dalle armoniche risonanze, seducente in ogni moto. L'unione degli opposti non è già nel Foscolo pacata conclusione di filosofo o serenità di saggio, ma complessità di animo ricco, che attua tutta la sua ricchezza. Non sono in lui quelle immagini, materia raffreddata, oggetto di pensiero che attende all'opera propria o ricordo di superate lotte: sono dramma vivo e attuale, e che si contempera nel suo stesso svolgersi. L'impressione finale non è il distacco dalla vita, ma l'accresciuto amore della vita: pensare, operare, godere, e saper morire, affidando sé medesimi all'affetto dei cari sopravviventi e ai cuori dei poeti.

In questa integralità del sentire, e non punto nella sua squisita cultura greco-latina e nel suo vagheggiare l'antica mitologia, è la classicità del Foscolo; ed essa lo colloca tra i maggiori poeti dell'Ottocento. Per rendere chiaro questo carattere essenziale, basterebbe forse prendere in esame i due estremi della sua produzione poetica, l'ode alla Pallavicini e i frammenti delle *Grazie*, la prima composta nel 1799 da lui ventunenne, e gli altri, lavori della piena maturità, pubblicati postumi. Nell'ode è stata sospettata ancora superstite una certa galanteria e frivolezza settecentesca, e nelle *Grazie* un precorrimento del dilettantismo sensuale, che si è poi manifestato negli ultimi poeti del secolo decimonono, italiani e non italiani; e, nonostante le apparenze, non c'è né l'una cosa né l'altra. L'ode alla Pallavicini è anch'essa un inno alla Bellezza, alla leggiadra, amabile voluttuosa bellezza che parlava ai suoi sensi e alla sua fantasia; vi regna la bella donna, regina dei cuori, ricordata nel suo apparire ai ritrovi mondani, diffondente per l'aria come un'insolita fragranza, nel suo brioso danzare, quando la chioma, ai nodi indocile, le cadeva sul roseo braccio e le faceva gentile impedimento, che ella scoteva via con grazioso moto: della quale risuona ancora all'orecchio l'armonioso favellare e si risentono i sorrisi e gli atti e i gesti, tutto il conversare spirante amore e che ad amore invita. Il poeta, che ha la fantasia piena delle antiche immagini di bellezza, irradiata dalle fulgide figure delle Dee elleniche, ricordevole delle loro imprese e delle loro avventure, assume anche la seducente dama ligure in quel mondo ideale, non per frivola galanteria ma perché quelle dive immagini di bellezza sono in lui ravvivate e messe in moto dalle donne che incontra e ammira e ama nella vita terrena, e di tali idoleggiamenti ed esaltamenti e sogni è fatto il suo amore. Ma la bellezza cotanto ammirata è a rischio di perdersi o di già è perduta; la bella

donna è stata sbattuta e strascinata sui sassi da un cavallo imbizzito, e giace ora sfinita e pallida nel letto e spia ansiosa, negli sguardi dei medici che l'hanno in cura, « speranza lusinghiera della beltà primiera ». Trepidazione quasi bambinesca e commovente nel perpetuo bambino che è la donna: il poeta coglie quel palpito di timore e speranza e, come si usa coi bambini, indirizza all'ansiosa un discorso di carezza e di consolazione, facendole balenare una fuga di splendenti quadri mitologici che ora la lusingano cogli alti paragoni e ora le inducono speranza con le storie che ricordano di rinnovata sanità e di bellezza trionfante, e ai quadri interpone una stilizzata imprecazione (« Pèra chi osò primiero... »), contro quel brutto cattivo che mise in moda fra le donne l'equitazione, aprendo « novo a beltà periglio ». Un sorriso par che aleggi su tutta questa apparente oratoria consolatrice; ma è un sorriso piú profondo di quanto sembra a primo aspetto, perché — pensa il poeta — la bellezza è peritura per malanni, età e morte; ma ecco la fo eterna io, io che « pingo e spiro a' fantasmi anima eterna » (come dirà poi nelle *Grazie*), e la bella donna, quale che sia per essere la sua sorte, già ride in carte in questa stessa ode che narra la catastrofe della sua bellezza e finge di promettergliene la materiale restituzione; e cosí riderà nella sua perpetuamente fresca gioventú agli avvenire. Non che legarsi all'arte del galante settecento, quest'ode si congiunge strettamente all'altra, che la segue, dell'*Amica risanata*, che in nuovo modo ripresenta la stessa disposizione affettiva, e ripete il processo magico-poetico onde si crea la vita imperitura.

Del pari, nelle *Grazie*, tra i paesaggi di Zacinto tutto odorato dall'arancio e dai fiorenti cedri, o del colle di Bellosguardo donde Galileo spiava gli astri (« e il diviava Col notturno rumor l'acqua remota, Che sotto ai pioppi delle rive d'Arno Furtiva e argentea gli volava al guardo »);

— tra le visioni di Venere che vezzeggia le Grazie mentre a queste sospirano le Nereidi, o di Pallade che con le azzurre pupille signoreggia il suo virgineo coro, o di Psiche che tesse e, senza aprir labbro, « raddensando col pettine la tela », ridice in cuore la storia della sua passione; — tra le figurazioni della sonatrice d'arpa, che diffonde il concento per le convalli, e, quando ella posa, « ancor odono i colli », o della danzatrice a cui dal bel corpo e dal sorriso della bocca scorre tutta l'armonia del suono, e « un moto, un atto, un vezzo Manda agli sguardi venustà improvvisa », o del cigno « che veleggia con pure ali di neve », e via fra le tante varie e mirabili evocazioni; non mai, in tutti questi che materialmente sono davvero frammenti, c'è il frammentario del dilettantismo, che si stende in superficie e gode della propria virtuosità ed è ricchissimo agli occhi e povero all'anima. Non solo l'umano dolore e l'umana pietà si affacciano in mezzo al sorriso delle Grazie (onde perfino sul velo lavorato per loro è figurato il sogno dell'alba che mostra al guerriero i volti del padre e della madre angosciati, ed egli, nel destarsi, « i prigionieri suoi guarda e sospira »); — ma tutta l'umanità si sente in ogni punto, anche dove pare che domini l'incanto della bellezza e della voluttà: « gioia promette e manda pianto amore! ». Anche nelle *Grazie* la linea classica è costantemente mantenuta, e gli affetti hanno quella « verecondia » che il Foscolo giudicava inseparabile da Amore, e che è inseparabile altresí dalla vera Poesia.

IX

STENDHAL

Credo che il Sainte-Beuve, di solito così misurato, la sbagliasse fondamentalmente quando riponeva il difetto dello Stendhal romanziere « nell'essere egli venuto a questo genere di composizione attraverso la critica e seguendo certe idee anteriori e preconcette »; onde i suoi personaggi non sarebbero « esseri viventi, ma automi ingegnosamente costruiti, nei quali, quasi a ogni moto, si vedono le molle che il meccanico introduce e tocca dall'esterno ».

Per cominciare dall'ultimo detto, come, se questo fosse vero, si spiegherebbe il fascino che emana dai romanzi dello Stendhal, dei quali, letti una volta, è impossibile togliersi di mente caratteri, azioni, parole che ritornano insistenti e inducono a fantasticare e meditare? Tal cosa non accade mai dei personaggi costrutti con procedimenti critici, che vi cascano subito di mente, o se ne stanno lí, freddi e impalati, e non suggeriscono nulla. Ma Julien Sorel, e Fabrizio del Dongo, e Madama de Rênal, e Matilde de la Môle, e la duchessa di Sanseverino, e il conte Mosca, e la seduzione che compie Julien prima dell'una e poi dell'altra sua amante, e la sua vita di precettore in casa Rênal, e il ritiro nel seminario, e la visita notturna che strappa la signora di Rênal

dal suo pentimento e fervore religioso, e Fabrizio a Waterloo, innamorato di Marietta, prigioniero nel castello di Parma, e tanti e tanti altri caratteri ed episodî e scene, hanno quell'inaspettato, che è della vita. Né, affermando ciò, mi debbo restringere al solo testimonio del mio gusto, o appellarmi a coloro che sentono come me e ai lettori spregiudicati; perché tutti sanno e vedono l'attrattiva crescente esercitata dai libri dello Stendhal, l'efficacia grandissima che egli ha avuta nella letteratura degli ultimi del secolo decimonono e dei giorni nostri, e la curiosità che destano ogni sua pagina inedita che venga fuori, e ogni nuovo aneddoto della sua vita: la quale ultima cosa se anche si voglia in parte riportare ai capricci della moda, non bisogna poi dimenticare che i suoi capricci la moda non li concede senza qualche obiettiva ragione.

E, passando all'altra affermazione del Sainte-Beuve, dove sono mai le « idee », che lo Stendhal porrebbe a base delle sue costruzioni romanzesche, le « due o tre idee » (come il critico aggiunge) « che egli crede giuste, e soprattutto stuzziccanti, e che è intento a rammentare a ogni passo »? Si penserà probabilmente alla « energia », alla « passione », all'« utilità », di cui tanto si parla in quei romanzi; ma dalla lettura di qualsiasi di essi, e direi dallo stesso accenno fatto or ora dal Sainte-Beuve, si vede subito che quelle non sono idee ma sentimenti dello Stendhal, suoi amori, suoi fanatismi. Non mi stancherò di ripetere che le « idee », ossia la virtú filosofica di uno scrittore si commisurano allo spirito critico e sistematico (critico, in quanto si rende conto delle difficoltà ed obiezioni, e sistematico, in quanto annoda tra loro le varie proposizioni riducendole a unità); e che ciò che non è né critico né sistematico potrà, nell'apparenza, somigliare a un'idea, e in effetto è un sentimento. E mi pare, in verità, un gran lavoro vano quello che si è venuto facendo sulla filosofia pratica e politica dello Stendhal o sui giudizî e le caratteristiche che egli ha dato d'individui famosi e di

popoli, e, soprattutto, dell'Italia. La sostanza dei suoi libri critici, delle sue descrizioni di luoghi e delle sue storie della pittura e della letteratura, è la medesima dei suoi romanzi; e l'Italia ch'egli ritrae come romanziere e come storico è sempre l'Italia del suo sogno, o piuttosto è il suo sogno in veste d'Italia (s'intende poi che i soliti «professori», che vogliono parlare d'arte, hanno condannato la *Chartreuse de Parme*, perché dipinge un'Italia che non è mai esistita, e meno che mai nel 1830). Che lo Stendhal sparsamente, e anche, se così piace, in larga misura, noti fatti reali e osservi aspetti veri, non vuol dir nulla, perché quei fatti e quegli aspetti appartengono a un tutto, che non è critico ma fantastico.

Lo Stendhal non fu dunque un teorico dell'energia e della passione e dell'utilità, ma un innamorato, un ossesso di queste cose; e perciò la sua disposizione d'animo, anziché impoetica, era sommamente poetica: voglio dire, condizione adatta per la creazione artistica. E per intendere nel particolare la sua arte bisogna mettere bene in chiaro come fosse conformato quel suo amore: conformazione che è già espressa in qualche modo nelle parole che abbiamo adoperate. L'animo dello Stendhal non era energico, utilitario e appassionato, ma, come si è detto, innamorato di codeste attitudini e disposizioni; e, poiché le attitudini e disposizioni per sé prese sono qualcosa di generico, era innamorato di forme vuote, prive cioè di determinazione e di concretezza.

Quale, infatti, il contenuto della passione, dello spirito utilitario e dell'energia, a cui egli si volgeva bramoso? Lo Stendhal non vagheggiava ideali e azioni politiche, di riforma e rinnovamento: persino l'idoleggiato Napoleone si vuotava per lui di ogni idea napoleonica e diventava un puro e semplice «professore di energia». Né bisogna credere che, se i grandi fini umani non gli facevano battere il cuore, lo scuotessero invece e lo scaldassero i palpiti personali, e

strettamente utilitarî, per la ricchezza e pel dominio come mezzi di godere e soddisfare le proprie voglie; e malamente il suo ideale è stato paragonato a quello di Giacomo Casanova (le cui *Memorie* furono, per qualche tempo, attribuite alla penna dello Stendhal), perché il Casanova mirava al sodo ed era a suo modo uomo di proposito, e ingannare imbecilli e cogliere fiori e frutti nei giardini di Citera, questo gli piaceva e questo cercava e questo, con perfetta coerenza e colori vivacissimi, descrisse nella sua autobiografia. Di tutto ciò non è nulla nello Stendhal, e per tale mancanza di veri motivi utilitarî, non meno che di quelli etici, egli non poteva sentire profonda passione per cosa alcuna; e infatti le passioni in lui cominciano come per gioco, per esperimento, per ingannare l'ozio, ed egli se ne distrae quando invece parrebbe che dovesse esserne tutto preso; e, sebbene tanto discorra di amore, e tanto ammiri la calda risolutezza in esso e i partiti estremi degli italiani, l'amore non domina mai davvero nel suo animo e non ne colora i pensieri e gli affetti, come nei temperamenti schiettamente amorosi.

Formale o generico che si dica, l'ideale dello Stendhal è altresí assai confuso e contradittorio; perché, mentre sembra che egli non concepisca altro modo di energia e passione che quello attinente al libito dell'individuo, a questo attribuisce una grandezza, una eroicità, che spetta solo ai modi superiori e morali dell'energia. E, mentre talvolta sembra accorgersi della differenza tra energia e passione, e fa osservare al suo Fabrizio che « un être à demi stupide, mais attentif, mais prudent tous les jours, goûte très souvent le plaisir de triompher des hommes à imagination », le piú volte le fa identiche o cooperanti; laddove è chiaro che esse sono intrinsecamente contrastanti, perché l'energia vera non è altro che la risoluzione della passione nella volontà ossia la volontà che signoreggia la passione, e quando l'energia si apre piú o meno largamente alla pas-

sione, s'indebolisce nella stessa misura, e finisce col cessar d'essere energia e diventar il suo contrario, mancanza d'energia o debolezza. Onde lo Stendhal fu dei primi, se non proprio il primo, a formolare un falso giudizio, tante volte ripetuto di poi, che cioè i caratteri veramente energici siano da cercare tra i delinquenti, tra i galeotti, tra gli ergastolani (nel bagno penale di Civitavecchia, diceva, quando era console appunto a Civitavecchia). Le sue figure artistiche egli disegna secondo due diversi tipi fondamentali, del prelato freddo, calcolatore, dissimulatore e tenace, che non si lascia mai sviare dal suo fine, e dell'uomo di accensibile immaginazione, che si lascia accecare dall'ira e trascinare dall'impeto della vendetta, e ricorre alla spada e alla pistola, e perde in un attimo tutto quanto aveva con lunghi sforzi guadagnato; e questi due tipi congiunge in uno stesso individuo, in ciascuno dei suoi personaggi principali, in Julien Sorel e Fabrizio del Dongo, entrambi indirizzati alla prelatura, ed entrambi violenti e omicidi nel modo piú inopportuno e pazzesco.

Chi tenga ben presente l'ideale stendhaliano, ossia la sua fonte d'ispirazione, — l'eroismo, che non è poi eroismo, della energia o passione vuota, — è in grado di fare pronta giustizia delle censure che ordinariamente si muovono alla struttura dei suoi romanzi. Per esempio, del giudizio che un critico molto sennato, il Faguet, reca sul *Rouge et noir*, di cui giudica tutto buono il principio e lo svolgimento, ma accidentale e perciò insignificante e falso lo scioglimento; e dice che sarebbe conveniente che l'autore si fosse risoluto tra i due soli scioglimenti logici, che si potevano ideare: «o che Giuliano sposasse Matilde col consenso del padre e diventasse a poco a poco un aristocratico, feroce e durissimo verso la piccola gente; o che sposasse Matilde a malgrado del padre, e la trascinasse con sé nei bassi fondi, e diventassero due spostati, invidiosi, amari e rivoltosi». Ora l'uno

e l'altro di codesti scioglimenti supporrebbero nello Stendhal un sentimento etico-sociale che gli mancava affatto, e pel quale solamente egli avrebbe potuto o anticipare in Giuliano una sorta di Rabagas, o descrivere la perversione e il corrompimento di un'energia priva di carattere morale; e, insomma, fare tutt'altro romanzo da quel che fece, perchè il nuovo scioglimento avrebbe richiesto nuove premesse, nuovo svolgimento e nuovo stile.

Con maggiore verisimiglianza si potrebbe sostenere che l'ideale stendhaliano, essendo astratto e contradittorio, avrebbe dovuto dar luogo a una rappresentazione non già positiva e seria, ma negativa e satirica, a una sorta di don Chisciotte della energia a vuoto. E questa tesi troverebbe sostegno in molti luoghi dei romanzi dello Stendhal, nei quali pare che si faccia strada l'ironia. Ironico e donchisciottesco è quel proporsi che fanno i suoi personaggi un modello storico e letterario, che, per don Chisciotte, era il cavaliere Amadis o il cavaliere Esplandian, e per Giuliano e Fabrizio è Napoleone; onde Giuliano a ogni passo si confronta col ritratto di Napoleone e consulta il *Memoriale di Sant'Elena*; e quando compie una piccola tappa vittoriosa in una delle sue imprese da seduttore, « à force de songer aux victoires de Napoléon », scopre qualcosa di nuovo nella sua. « Oui, j'ai gagné une bataille — se dit-il, — mais il faut en profiter, il faut écraser l'orgueil de ce fin gentilhomme pendant qu' il est en retraite. C'est là Napoléon tout pur ». E altra volta, per consimile faccenda: — « il faut — se dit-il — que je tienne un journal de siège: autrement j'oublierais mes attaques ». Parimente, Fabrizio invoca e promette: « O roi d'Italie, cette fidélité que tant d'autres t'ont jurée, je te la garderai après ta mort! ». E Matilde de la Môle ha il proprio modello nella figura e nella storia del suo antenato Olivier de la Môle, che è per lei il tipo dell'energia amorosa del secolo della Rinascenza (e rappresenta l'altro aspetto

delle due storiche ammirazioni dello Stendhal, Napoleone e l'erotico-sanguinario Cinquecento italiano o affine all'italiano); e il suo amore per Giuliano è un'imitazione, culminante nel finale, nel raccoglierne il capo troncato dal carnefice e portarlo con sé, come già di quello del suo amante, similmente morto, usava Margherita di Valois, la Reine Margot. « Cette idée (dice a un punto l'autore) la transportait dans les plus beaux temps du siècle de Charles IX et de Henri III ». Ironico si direbbe anche quell'insistere sui *grands exploits*, sul rigido sentimento *du devoir* di Giuliano nel corso delle sue meschinissime operazioni. Ironico, il continuo domandarsi di Fabrizio, in cerca d'amore, se ciò che egli ha provato e prova sia amore; e ironico perfino il magnifico episodio di Waterloo, nel quale tutti i particolari e gl'incidenti paiono indirizzati a mettere a contrasto sogni e vita quotidiana, ideale e realtà, poesia e prosa; onde, anche qui, Fabrizio si domanda: — Ho partecipato veramente a una battaglia? alla battaglia di Waterloo? — Dunque, si concluderà, il senso intimo ed oggettivo dei romanzi dello Stendhal è l'ironia; e il loro vizio, che il Sainte-Beuve cercava nella costruzione critica, sarà invece nella costruzione poco critica, nel fatto cioè che questa ironia non risulta chiara ed è arbitrariamente repressa o contradetta dall'autore, il quale avrebbe dovuto lasciar libero movimento alle cose che narrava e far che esse componessero, come volevano, la propria commedia. Ma anche questa interpretazione avrebbe il torto di supporre uno Stendhal diverso da quello che era e poteva essere ai suoi tempi: un contro-Stendhal, come è concepibile da noi ora, dopo un secolo di stendhalismo o beylismo, e di rettorica dell'energia. E i luoghi notati come ironici non sono tali se non nel giudizio logico ed etico che noi ne facciamo, e, presi in sé stessi, ossia nei complessi a cui si legano, hanno perfetta serietà. Lo Stendhal è tutt'al più un don Chisciotte, che « a narrar sé stesso imprende », e

non trova il sublime e lo straordinario, ma sempre lo cerca, e cade nel grottesco, ma non vi bada.

I romanzi dello Stendhal non sono correggibili col cangiarne questa o quella parte, come pretendeva il Faguet, né se ne può cangiare il tono senza trasferirvi un pensiero affatto diverso, il quale, per dippiú, presuppone la loro forma presente, come la parodia presuppone la cosa parodiata. Sproporzionati, accidentali, saltellanti come sembrano nella loro tessitura, d'altra parte, considerati dappresso, si dimostrano forme naturali e necessarie dall'ideale dello Stendhal.

Ideale che non era ironico ed era bensí serio, ma non già di serietà etica o passionale, sibbene della sola serietà che si è detta, consistente in una brama torbida e divisa di grandi cose, di energia e di passione. Lo Stendhal, oggettivando sé stesso in tutti i suoi libri, ma piú intensamente nei due maggiori romanzi, e nelle figure di Julien Sorel e di Fabrizio del Dongo, che ne compongono poi una sola e medesima presentata in due volte e in due diversi ambienti o piuttosto con due diversi sfondi decorativi, ritraeva nient'altro che quella brama sconfinata. Ma poiché questa era egoistica o egotistica che si dica, e insieme priva di passione determinata e oscillava e rimbalzava dall'un capo all'opposto, dall'energia riflessiva all'impeto selvaggio, dalla figura del prelato machiavellico a quella dell'accoltellatore e sparatore romantico, gli tornava affatto impossibile ritrarla in un'azione che avesse un disegno, un significato, una logica, e doveva lasciarla libera di crearsi la rappresentazione adeguata in una sorta di romanzo che è piú avventuroso dei romanzi di avventure, nei quali le cose cangiano e il carattere del protagonista è costante, e qui, invece, il protagonista stesso procede per dirizzoni ed esce in moti bruschi e inattesi. E poiché, per un altro verso, lo stato d'animo dello Stendhal era un reale stato d'animo e non un freddo concetto e una costruzione intellettualistica, s'intende come,

in quella stranezza di racconti, i suoi personaggi attingano e serbino la vivacità che è propria delle creature della commossa fantasia.

L'eroe vero è lo Stendhal stesso, col suo impeto sublime e ridicolo insieme verso la passione e l'energia, col suo istantanèo accaloramento e istantaneo raffreddamento, con una sorta di doppia anima, l'una che agisce e l'altra che osserva nell'agire l'agire, l'una che immagina e pensa, l'altra che fa la critica di quel pensare ed immaginare: condizione psichica che oggi si suol considerare come una forma di malattia nervosa, e che è certamente disarmonica e divisa.

Vedetelo sotto la spoglia di Giuliano, quando alfine tiene tra le sue braccia la signora di Rênal:

Au lieu d'être attentif aux transports qu'il faisait naître, et aux remords qui en relevaient la vivacité, l'idée du devoir ne cessa jamais d'être présente à ses yeux. Il craignait un remords affreux et un ridicule éternel, s'il s'écartait du modèle idéal qu'il se proposait de suivre. En un mot, ce qui faisait de Julien un être supérieur fut précisément ce qui l'empêcha de goûter le bonheur qui se plaçait sous ses yeux.

E vedetelo di nuovo nella scena in cui riguadagna Matilde a forza di mostrarsi freddo:

Ses bras se raidirent, tant l'effort imposé par la politique était pénible. — Je ne dois pas même permettre de presser contre mon cœur ce corps si souple et charmant, ou elle me méprise et me maltraite...

E ancora:

— Ah! qu'elle m'aime huit jours, huit jours seulement, — se disait tous bas Julien, — et j'en mourrai de bonheur. Que m'importe l'avenir, que m'importe la vie? Et ce bonheur divin peut commencer en cet instant si je veux, il ne depend que de moi! —

Mathilde le vit pensif.

— Je suis donc tout à fait indigne de vous, — dit-elle en lui prenant la main.

Julien l'embrassa, mais à l'instant la main de fer du devoir saisit son cœur. — Si elle voit combien je l'adore, je la perds...

La passione, in questo continuo vigilarsi e misurarsi, non si sa piú se ci sia o non ci sia. Dice in un altro punto del racconto degli amori con Matilde:

À la vérité, ces transports étaient un peu voulus. L'amour passionné était encore plutôt un modèle qu'on imitait qu'une réalité.

E se sia o no innamorato, Fabrizio, come abbiamo già detto, non riesce a saperlo.

Mais n'est-ce pas une chose bien plaisante — se disait-il quelque fois — que je ne sois pas susceptible de cette préoccupation exclusive et passionnée qu'ils appellent de l'amour? Parmi les liaisons que le hasard m'a données à Novare ou à Naples, ai-je jamais rencontré de femme dont la présence, même dans les premiers jours, fut pour moi préférable à une promenade sur un joli cheval inconnu? Ce qu'on appelle amour, — ajoutait-il — serait-ce donc encore un mensonge? J'aime sans doute, comme j'ai bon appétit à six heures! Serait-ce cette propension quelque peu vulgaire dont ces menteurs auraient fait l'amour d'Othello, l'amour de Tancrède? Ou bien faut-il croire que je suis organisé autrement que les autres hommes: mon âme manquerait d'une passion, pourquoi cela? Ce serait une singulière destinée!

Questo dubbio, unito al piacere, all'*amusement* di sfidare l'ira dell'amico di lei, « dont la mine était plus terrible que celle d'un ancien tambour-major », è il solo motivo che lo muove a desiderare e corteggiare la bella cantante Fausta. — « Serait-ce enfin là de l'amour? » — si domanda; e quella

ha di lui una sorta di paura, perché intuisce la stranezza del suo sentire. Intanto Fabrizio « n'était plus retenu que par un reste d'espoir d'arriver à sentir ce qu'on appelle de l'amour; mais souvent il s'ennuyait ».

La noia, la sottile noia circola, infatti, nelle vene dell'eroe stendhaliano. E perciò le sue azioni, quanto piú egli le vorrebbe calcolate, tanto piú sono casuali. Fabrizio si batte col poco degno avversario Giletta, che l'ha assalito: ma perché poi l'ammazza?

Le combat semblait se ralentir un peu; les coups ne se suivaient plus avec la même rapidité, lorsque Fabrice se dit: — À la douleur que je ressens au visage, il faut qu'il m'ait défiguré. — Saisi de rage à cette idée, il sauta sur son ennemi la pointe du couteau de chasse en avant...

Fabrizio, tra gli esperimenti d'amore e quelli di politica, e di politica profana e di politica ecclesiastica, è chiamato dall'arcivescovo, che gli apre la via alla prelatura, nominandolo suo vicario. È cosa che davvero gli stia molto a cuore?

Fabrice courut au palais archiépiscopal: il y fut simple et modeste, c'était un ton qu'il prenait avec trop de facilité; au contraire, il avait besoin d'efforts pour jouer le grand seigneur. Tout en écoutant les récits un peu longs de monseigneur Landriani, il se disait: — Aurais-je dû tirer un coup de pistolet au valet de chambre qui tenait par la bride le cheval maigre? Sa raison lui disait oui, mai son cœur ne pouvait s'accoutumer à l'image sanglante du beau jeune homme tombaut de cheval, défiguré.

— Cette prison où j'allais m'engloutir, si le cheval eût bronché, était-elle la prison dont je suis menacé par tant de présages? —

Cette question était de la dernière importance pour lui, et l'archevêque fut content de son air de profonde attention.

Durante la sua prigionia, un giorno gli comunicano la notizia della morte del padre, ed egli rompe in pianto irrefrenabile:

Les juges sortis, Fabrice pleura encore beaucoup, puis il se dit: — Suis-je hypocrite? il me semblait que je ne l'aimais point.

Un certo interessamento gli nasce col nuovo amore che inizia con la giovinetta Clelia, come a Giuliano con quello per la signora di Rênal. Ma piú appassionata è anche questa volta la donna e non l'uomo. Abbondano tratti delicatissimi:

Le huitième jour de la prison de Fabrice, elle eut un bien grand sujet de honte: elle regardait fixement, et absorbée dans ses tristes pensée, l'abat-jour qui cachait la fênetre du prisonnier; ce jour-là il n'avait encore donné aucun signe de présence. Tout à coup un petit morceau d'abat-jour, plus grand que la main, fut retiré par lui; il la regarda d'un air gai, et elle vit ses yeux qui la saluaient. Elle ne put soutenir cette épreuve inattendue, elle se retourna rapidement vers ses oiseaux et se mit à les soigner; mais elle tremblait au point qu'elle versait l'eau qu'elle leur distribuait, et Fabrice pouvait voir parfaitement son émotion; elle ne put supporter cette situation, et prit le parti de se sauver en courant.

E Fabrizio, che era stato per tanti anni sotto il fascino della sua bellissima, maestosa e intelligentissima zia, la duchessa di Sanseverino, sente a un tratto venir meno quel fascino, dopo che l'immagine della giovinetta è entrata nella sua anima. Ma sarà venuto meno per sempre?

Une nuit Fabrice vint à penser un peu serieusement à sa tante: il fut étonné, il put à peine reconnaître son image; le souvenir qu'il conservait d'elle avait totalement changé; pour lui, à cette heure, elle avait cinquante ans.

È qui la forza e la bellezza dell'arte dello Stendhal, in questo rendere sé stesso con le sue aspirazioni a vuoto e le involontarie ironie che ne nascono, con le sue illusioni e delusioni, con la sua coerenza e incoerenza: riuscendo cosí a non darsi mai per piú di ciò che effettivamente era, un malato di nervi: un malato che si guariva col raccontarsi, perché il suo racconto è sempre limpidissimo. Se fosse stato malato anche nell'arte, avrebbe avuto bisogno, come si è visto dipoi piú volte, dello stile raffinato, della « scrittura artistica », e di altrettali cose; ma a lui bastò lo stile quotidiano e di conversazione, semplice e disadorno, al quale, com'è noto, egli diceva di aver posto a modello la prosa del *Codice civile*.

X

LEOPARDI

Lo spirito doloroso del poeta italiano Giacomo Leopardi fu assai presto assunto nella pleiade degli altri spiriti straziati e sconsolati, che dalla fine del settecento erano venuti sorgendo da per tutto e avevano cantato al genere umano, smarrito ormai in un universo senza Dio, il funereo canto disperato. Non pare che si possa non tener conto, per comprendere il rapido formarsi e diffondersi della sua gloria di poeta, di questo solco di dolore e di nobiltà che egli portava impresso in fronte, di questo segno di riconoscimento pei cuori fraterni. Al contenuto sentimentale della sua poesia il Leopardi dovette soprattutto di poter varcare senza sforzo gli ostacoli che a uno scrittore di classica educazione, di classico e dotto linguaggio, di classica compostezza dovevano altrimenti opporsi in quel tempo di fervido romanticismo letterario, nel prevalere di una letteratura che tendeva da un lato al popolareggiante e dall'altro allo sbrigliato, sconvolto, facile e verboso, anche in Italia; e per quel contenuto sentimentale e pessimistico egli pervenne a notorietà ed estimazione europea, quando ancora per un duro pregiudizio si credeva che nella provinciale Italia non potesse piú nascere cosa alcuna di valore universale. E da

allora il suo nome risplende frammezzo a quelli dei poeti e dei personaggi poetici che rappresentano il « dolore mondiale », Werther, Oberman e René, Byron, Lenau, De Vigny, Musset e gli altri tutti; e poiché il filosofo sistematico del pessimismo rese omaggio al pessimista italiano, fu accostato a quello di Arturo Schopenhauer. I paragoni e paralleli tra Leopardi e Byron, Leopardi e Lenau, Leopardi e De Vigny, Leopardi e Schopenhauer, e simili, hanno porto argomento a innumerevoli saggi e dissertazioni.

Nel periodo del risorgimento italiano il Leopardi fu il « poeta dei giovani », dei giovani liberali, preparanti guerra e rivoluzione: cosa da non meravigliare quando si ricordi il nesso, fatto di passione, che strinsero in Italia il romanticismo sentimentale e il sentimento nazionale, lo scontento generoso e il generoso anelito, il dolore del mondo e il dolore della patria. Perciò, anche prescindendo dalle canzoni propriamente patriottiche, quei giovani sentirono che un uomo come il Leopardi, quasi in virtú del suo stesso pessimismo, era dei loro, e (come disse uno di quei giovani) che « se il destino gli avesse prolungata la vita infino al quarantotto », se lo sarebbero trovato al loro fianco, « confortatore e combattitore ». Pure, questo stesso giovane, che doveva diventare un insigne critico, dopo che ebbe per alcuni anni venerato nel Leopardi l'apportatore della verità e il maestro della vita, si avvide, nel 1850, che non era piú il tempo di dubitare e gemere ed imprecare, che il dolore umano è « seme di libertà », che bisogna soffrire ma operando e sperando, e perciò conveniva « porre da canto Leopardi »: Leopardi, maestro di vita.

E dobbiamo porlo da canto anche noi, nella forma nuova e attenuata che questo fallace concetto ha rivestita, che è di un Leopardi sommo pensatore, le cui argomentazioni e dottrine trovino luogo nella storia della filosofia. Si rammenterà il senso di delusione che l'*Epistolario* leopardiano pro-

dusse quando venne a luce. Dunque (si disse), codeste dottrine alle quali avevamo attribuito valore speculativo, non erano altro che il riflesso delle sofferenze e miserie dell'individuo? delle infermità che lo travagliarono, delle compressioni familiari ed angustie economiche, del vano desiderio di un amore di donna non mai ottenuto? Ma, in verità, non sarebbe occorso aspettare queste rivelazioni biografiche o autobiografiche per avvertire la qualità di quel teorizzare. La filosofia, in quanto pessimistica od ottimistica, è sempre intrinsecamente pseudofilosofia, filosofia a uso privato, per la logica ragione che tutto può diventare oggetto di giudizi estimativi o disistimativi, di tutto si può dir bene o male, salvo che della realtà e della vita, la quale crea essa e adopera ai suoi fini le categorie del bene e del male; onde la lode largita o il biasimo inflitto alla realtà non ha nel suo fondo altra consistenza che quella di un moto passionale, cagionato da buono o cattivo umore, da lietezza, da leggerezza, da insofferenza, da capriccio, da favorevoli o sfavorevoli contingenze. La schietta e seria filosofia non piange e non ride, ma attende a indagare le forme dell'essere, l'operare dello spirito; e i suoi progressi sono segnati dalla sempre piú ricca, varia e determinata coscienza che lo spirito acquista di sé medesimo, e gli stessi filosofi che si dicono pessimisti od ottimisti, valgono come filosofi unicamente per il contributo che, di là dal loro pessimismo e ottimismo, recano alle indagini, poniamo, logiche o etiche, e ad altrettali ordini di problemi, e per esse unicamente entrano nella storia del pensiero, che è sempre storia di scienza e di critica. Ma per questa parte, che è quella filosoficamente fattiva, il Leopardi non offre se non sparse osservazioni, non approfondite e non sistemate: a lui mancava disposizione e preparazione speculativa, e nemmeno nella teoria della poesia e dell'arte, sulla quale fu condotto piú volte a meditare, riuscí a nulla di nuovo e

importante, di rigorosamente concepito. « Queste che io dico (egli ingenuamente domandava nel dialogo di Timandro ed Eleandro circa quelle proposizioni sul male e sul dolore), sono nella filosofia verità principali o pure accessorie? »; e si faceva rispondere che in esse si raccoglieva « la sostanza di tutta la filosofia ». E tale era l'inganno suo ed è ancor oggi dei tanti che, col ripetere in forma di solenni filosofemi le deplorazioni sulla vita che è dolore e sulla vita che è male, s'immaginano di filosofare, e anzi di filosofare sui sommi veri. Se cosí fosse, la filosofia avrebbe compiuto l'opera sua da secoli, anzi da che uomo è uomo, perché quelle proposizioni affettive sono uscite sempre dal petto dell'uomo e appartengono ai comuni intercalari.

Anche conviene far la tara a un'altra e piú recente esagerazione, sorta specialmente da quando è stato pubblicato lo *Zibaldone*, in cui il Leopardi venne annotando per piú anni i suoi pensieri. Che dal Leopardi ci sia ad imparare molto per l'esercizio dell'arte letteraria, massime ai tempi nostri nei quali la disciplina letteraria è stata spesso trascurata, nessun dubbio: ma altrettanto è da imparare da tutti gli altri scrittori che, come lui, studiarono l'arte, e, per citarne uno della sua statura, dal Foscolo, e un altro che lo aborriva e che egli aborriva, e che pure era gran conoscitore dei segreti della lingua e dello stile, dal Tommaseo, e altri d'inferiore statura, ma accurati e sottili come solevano essere i puristi, dal Cesari o dal Puoti; e c'è da imparare in altro verso dal Manzoni e dai manzoniani. Tutti maestri o modelli di qualche cosa, e nessuno maestro o modello in senso assoluto, perché « modello » il Leopardi non poteva essere (e questo è chiaro) se non al Leopardi stesso, e sempre chi non vuol farsi pedestre imitatore deve creare di sé stesso a sé stesso il proprio modello. Vanissime dunque sono da reputare le dispute sull'indirizzo che il Leopardi avrebbe segnato alle lettere

italiane, e che non sarebbe stato poi seguito, e che converrebbe ora seguire. La lingua e lo stile del Leopardi stavano bene a lui; ma, come non potevano essere adottati dal contemporaneo Manzoni, semplicemente perché lo spirito del Manzoni non era quello del Leopardi, cosí nemmeno, nelle generazioni successive, dal Carducci o dal Verga.

Le considerazioni che sono venuto facendo vogliono essere, secondo il mio solito, una serie di eliminazioni col fine di sgombrare problemi insussistenti o estranei, e giungere alla considerazione della poesia leopardiana, che è l'unica cosa che qui importi. Giungere o piuttosto tornarvi, perché anche la poesia del Leopardi è stata molto e sottilmente studiata in Italia, e anzitutto da quel giovane patriota del quarantotto, Francesco de Sanctis, che fu tra i primissimi a riporla assai in alto e a ricongiungerla al moto dello spirito europeo [1], e che poi, vecchio e presso a morte, ripigliò le indagini sul « poeta prediletto della sua giovinezza », e cominciò a scrivere intorno a lui un libro che è dei suoi piú meditati e accurati, sfortunatamente rimasto a mezzo. Dopo il De Sanctis, l'indagine critica sulla poesia leopardiana non è stata intermessa e negli ultimi tempi ha dato molti e buoni frutti. Nondimeno, qualcosa è ancora da dire o da chiarire sul carattere generale di quell'arte e giova stringere in breve i concetti coi quali va intesa e giudicata.

Che cosa fu la vita del Leopardi? La vita, ossia il processo spirituale nel quale l'uomo esprime e configura il proprio sentire, determina e particolarizza il proprio pensiero, afferma nell'azione le sue aspirazioni, e insomma esplica il germe che portava in sé, attua, piú o meno estesamente, ma pur sostanzialmente, il proprio ideale? Fu, per

---

[1] Si veda quanto il De Sanctis dice nella sua autobiografia, e in particolare le lezioni del 1842, edite da me in *Critica*, XIV, 22-25.

dirla con un'immagine rozza ma efficace, una vita strozzata. L'adolescente che si addestrava con gran fervore e con assidue fatiche a diventare un filologo, un dotto delle lingue e letterature e antichità classiche, a prendere posto tra i giganti di questi studî, tra i Mai e i Borghesi, e forse tra i Niebuhr e i Müller e i Böckh; il giovane che chiedeva e aspettava trepido le gioie dell'amore e si apriva a impeti nobilissimi e ad opere di patria e di umanità; il poeta che forse si preparava in lui attraverso esercitazioni e prove varie, e piú nel rapimento dei sogni; si sentí, al primo avviarsi verso la gloria e l'amore, premuto, avvinto e sopraffatto da una forza brutale, da quella che egli chiamò la « nemica Natura », che gli spezzò gli studî, gli proibí i palpiti del cuore, e lo rigettò su sé stesso, cioè sulla sua offesa base fisiologica, costringendolo a combattere giorno per giorno per sopportare o lenire il malessere e le sofferenze fisiche che lo tormentavano invincibili. La rinunzia finale alla filologia, segnata dalla consegna dei suoi quaderni di studî giovanili al De Sinner, non ebbe motivo intellettuale, non fu come per altri l'abbandono di una cerchia di lavoro per un'altra diversa o piú ampia, ma semplicemente una necessità impostagli dagli occhi che non gli prestavano il loro ufficio, dall'impossibilità del lavoro continuato e metodico. E la stessa dolorosa necessità, con le aggiunte difficoltà economiche, determinò i modi della sua vita affannosa, il cangiar soggiorno in cerca di piú adatte condizioni fisiche e morali e di lavoro non troppo disadatto, il tentare sempre nuovi accomodamenti, nei quali non si adagiò mai e solo ebbe, ma di rado, qualche tregua, qualche periodo tollerabile o qualche fuggevole respiro. Si pensi per contrasto ad altre vite, e non già calme e felici, ma travagliate e burrascose, e, per esempio, a quella di Ugo Foscolo; e si mostrerà evidente che il Foscolo visse e si svolse, e il povero Leopardi no. La solennità della

storia che riconduce nell'animo il dramma dell'umanità e muove ad ammirazioni ed entusiasmi; la sublime filosofia, che investiga la mente umana, e con la luce che in essa attinge stenebra i misteri dell'universo e rende comprensibile la realtà; la politica, nella quale si genera, amando e lottando, la nuova storia; l'amore e la famiglia, che ridanno in perpetuo fanciullezza e gioventú al mondo; queste e ogni altra forma di umana operosità rimasero distaccate da lui, estranee, lontane: non ne godé le gioie, non ne sofferse i dolori. «Tronco che sentiva e penava», egli era addetto a sé stesso, unicamente a sé stesso, al problema elementare del respirare e vivere. E quando trovava qualche alleviamento, quando per qualche ora o per qualche giorno gli era consentito ripigliare una qualche attività, la materia che, in quei brevi intervalli, gli si porgeva alla contemplazione e meditazione non poteva non essere la sua stessa immutabile condizione travagliata, divenuta per lui la prigione nella quale era rinserrato e donde non sperava piú di venir fuori. E dal petto gli usciva il rimpianto per ciò che sarebbe potuto essere e non era, per la promessa che la natura non gli aveva attenuta; — e nell'intelletto gli si formava un giudizio, che a poco a poco prese veste di teoria filosofica, sul male, sul dolore, sulla vanità e nullità dell'esistenza, e che intrinsecamente, come si è detto, era esso stesso un rimpianto, un'amarezza, un sentimento larvato, proiezione raziocinante del proprio stato infelice. A questo rimpianto, e a questa teoria di rimpianto e di accusa, si restringeva il suo orizzonte spirituale; qui, nella contemplazione e nella riflessione su questo mistero di dolore, era l'unica fonte d'ispirazione della sua fantasia, l'unico punto di meditazione del suo pensiero.

È stato considerato talvolta il Leopardi come un poeta filosofo, cosa che, per le spiegazioni ora date, si dimostra non esatta per lui come è sempre inesatta per ogni poeta.

La sua fondamentale condizione di spirito non solo era sentimentale e non già filosofica, ma si potrebbe addirittura definirla un ingorgo sentimentale, un vano desiderio e una disperazione cosí condensata e violenta, cosí estrema, da riversarsi nella sfera del pensiero e determinarne i concetti e i giudizî. Anzi, sempre che quella disposizione d'animo, dimentica del suo vero essere, prese a comportarsi come se fosse una raggiunta posizione dottrinale, e si atteggiò a critica, a polemica, a satira, ne venne fuori quella parte dell'opera del Leopardi che è da riconoscere francamente viziata: le piú delle *Operette morali*, e, in verso, segnatamente la *Palinodia* e i *Paralipomeni*. Dottrinalmente, egli si era cacciato in una via senza uscita, in una lotta sterile. Giudicava che la vita fosse un male, da essere vissuta con l'amara coscienza di questo male radicale; e si trovava di fronte altri uomini che per questa parte pensavano ossia sentivano diversamente da lui, perché potevano disporre delle loro forze fisiche, i loro nervi erano calmi, l'animo equilibrato, e la gioia del vivere li dominava e animava, la speranza loro sorrideva, l'azione li infervorava, l'amore li inebbriava, e ai dolori e alle avversità resistevano mettendoli tra le eventuali difficoltà da affrontare, quando non ne erano attualmente colpiti, e con l'affrontarli e superarli quando ne erano colpiti, e alla morte non pensavano, conformandosi consapevolmente o inconsapevolmente al detto antico, che la morte non concerne i vivi, perché sono vivi, né i morti, perché sono morti. E a codesti uomini egli avrebbe voluto persuadere che avevano torto e che dovevano disperare con lui. Ma col sentimento non si ragiona. Nel fronte di una rustica casetta del Tirolo si leggeva anni or sono (e non so se vi si legga ancora) una scritta in versi tedeschi, che diceva: « Vivo, ma per quanto tempo? Morrò senza sapere né dove, né quando. Vado non so dove, e, con tutto ciò, stupisco di essere cosí gaio. Signor Gesú,

proteggete la mia casa! ». Il Leopardi non si stupiva, ma si sdegnava che gli uomini fossero, con tutto ciò, cosí gai; e li chiamava codardi, voleva confonderli e farli vergognare e convertirli, cioè infondere in essi, sotto specie di raziocinî, il suo personale stato d'animo, e ricorreva perciò, come a motivi oratorî, all'ironia, al sarcasmo e al grottesco. E quelle, tra le *Operette morali*, cosí intonate riuscirono di necessità frigidissime: vani sforzi di offrire rappresentazioni comiche (che non lo spirito polemico e il malumore ma solo lietezza e serena fantasia possono generare); personaggi, che sono meri nomi; dialoghi, che sono monologhi; prosa lavoratissima ma estrinseca, e che tiene sovente qualcosa del vaniloquio accademico. E in verso e in prosa irrise la fede del nuovo secolo, l'incessante accrescimento e ampliamento dello spirito umano, il progresso, e irrise il liberalismo e i tentativi di riforme e rivolgimenti, e gli studî di economia e di scienze sociali, e la filosofia dei nuovi tempi che si affermava nei grandi pensatori di Germania, e la filologia che si permetteva di rompere gli schemi tradizionali e scoprire parentele tra le lingue indoeuropee, e insomma ogni cosa che desse indizio di vitalità, di inventività, di ardimento. Certe volte, nel leggere i dialoghi delle *Operette morali* si presentano con insistenza al ricordo (e non sono io che ho provato pel primo questa impressione, perché vedo ora che la provò anche il Pascoli) certi altri *Dialoghetti*, vergati dalla penna reazionaria del conte Monaldo, e si sente la somiglianza non solo nella comune predilezione letteraria per quel genere accademico, per quelle tanto abusate imitazioni da Luciano, per quei « ragguagli di Parnaso », ma anche nello spirito angusto, retrivo, reazionario, nell'antipatia pel nuovo e vivente; e par di assistere alla visione che si offerse agli occhi del reduce Renzo, quando sulla faccia di Tonio ammalato di peste e delirante gli apparvero i lineamenti di Gervasio:

« la peste, togliendogli il vigore del corpo insieme e della mente, gli aveva svolto in faccia e in ogni suo atto un piccolo e velato germe di somigliánza che aveva con l'incantato fratello ». C'è del malsano in quelle prose e in quelle palinodie e paralipomeni, e lo stesso De Sanctis fu tratto a parlare del « cattivo riso » che vi si avverte, e delle « coltellate » che lo scrittore tenta di dare « con la gioia di chi si vendica », e di un' « inimicizia per la stirpe umana », nella quale « si sente il *repulso* ». Su ciò conveniva che ci fermassimo un momento in considerazione della consueta inintelligenza onde si esaltano quelle scritture come purissime opere di fantasia, di pensiero e d'arte; ma affrettiamoci ad aggiungere che quel « riso cattivo », quello sfogo di rabbia, è veramente da mettere sul conto della natura a lui matrigna e crudelissima, sul Leopardi malato (al quale si riferisce il libro del Ranieri, piú realistico di quanto non si voglia consentire), e se merita le nostre riserve di critici, comanda la nostra pietà di uomini, e, in ogni caso, non vale a cangiare il giudizio già recato sull'intima nobiltà del carattere di Giacomo Leopardi. L'irrisore del liberalismo ebbe tutti i suoi amici fra i liberali, e il disprezzatore degli uomini non anelò mai ad altro che ad amare ed essere amato. Oh, se un raggio di sole avesse fugato dalle sue vene la malattia che lo avvelenava, disciolto il torpore che lo aggravava! Egli sarebbe subito sorto in piedi e, con meraviglia piú grande di quella che cantò nel *Risorgimento*, avrebbe guardato con nuovi occhi il mondo e veduto dissiparsi in lontananza i neri grovigli dei fantastici pensieri, e la forza di operosità, compressa in fondo a lui, si sarebbe dispiegata generosa e benefica.

Per ritrovare, sotto il rispetto artistico, il Leopardi schietto e sano bisogna dunque cercarlo, non dove egli polemizza, ironizza e satireggia, e ride male, ma dove si esprime serio e commosso; e questo è il Leopardi migliore

delle stesse *Operette*, quello, per es., di alcune pagine del dialogo di Timandro ed Eleandro, che tanto si avvicinano al tono delle piú belle lettere dell'*Epistolario*. Al qual proposito bisogna notare che la questione che è stata agitata, e si agita ancora, sulla « prosa » leopardiana, da alcuni lodata classica e marmorea, da altri giudicata alquanto artificiosa, e della quale altri disputano se sia il tipo di prosa che convenga o disconvenga alla letteratura italiana, è, in quest'ultima parte, come si è detto, priva di significato, e nelle altre due posta male. La prosa del Leopardi è indubbiamente viziosa dove la concezione stessa e il tono è sbagliato, ed egli si sforza e stenta e accatta false graziette, ma è bellissima dove si fonde davvero col pensiero. Anche in qualche punto dei *Paralipomeni*, e in contrasto stridente con l'intonazione generale del poemetto, il Leopardi rilascia la tensione ironica e di voluta celia, e si esprime con semplicità, come nelle note ottave sull'Italia o nell'apostrofe alla bella Virtú, e quei versi sono rimasti nella memoria. Pure, dopo questo criterio della diffidenza verso il Leopardi polemico e ironista, un altro è necessario tenere presente che si riferisce appunto al Leopardi serio e commosso, al Leopardi che è tutto pieno del suo dolore e del suo doloroso pensiero.

Questa sua condizione di spirito, poiché è l'estrema punta e la conclusione di un processo interiore, non si può negare che abbia dello statico: onde nella sua forma oggettiva, riflessa e teorica si presenta come un domma creduto e inculcato, e, nella sua forma soggettiva, quasi una epigrafe posta sulla propria vita, ormai chiusa. Sembra che nemmeno da ciò possa sgorgare la lirica, che, per esser lirica, è sempre insieme intimamente epica e drammatica, è molteplicità che si raccoglie in unità, è mondo esterno che si ritrova come mondo interno. L'esposizione di una serie di pensieri, di un catechismo pessimistico, e l'asser-

zione di una rassegnazione disperata, di una rinunzia o di un rinnegamento, sono di là o di qua dalla poesia. Perciò la didascalica ha non piccola parte nei canti del Leopardi, e vi si trova sparsa un po' dappertutto, col suo tono prosaico, anche quando non riempie un intero componimento come l'*Epistola al Pepoli* o uno quasi intero come la *Ginestra*, e non bene è stata paragonata alla didascalica poetica del *Paradiso* dantesco, perché spesso somiglia piuttosto a quella con cui Dante, abbandonando le dolci rime d'amore che soleva cercare pei suoi pensieri, verseggiò la canzone sulla nobiltà e altre simili. Tali sono i versi della *Ginestra*: « Nobil natura è quella Ch'a sollevar s'ardisce », ecc. Altre volte, piuttosto che didascalica è un'oratoria, un atto d'accusa, una serie d'interrogazioni, quali si rivolgono a un accusato, alla virtú, alla natura, al mistero delle cose — come nel *Bruto* o nel *Canto notturno*. E non meno spesso, c'è nei canti leopardiani, l'asserzione del dolore come di un fatto storico, di un riconoscere o ribadire che cosí è; e ciò si manifesta in un certo tono secco, in frasi sommarie e scarne, che sono non la vita in atto, ma il compendio riflesso della vita, la sua concettualizzazione. Il breve carme *A sé stesso* può valere in esempio di questa epigrafica, che non sembra possa dirsi lirica: « Perí l'inganno estremo, Che eterno io mi credei. Perí. Ben sento In noi di cari inganni, Non che la speme, il desiderio è spento... ». Certo il tono è qui come altrove cosí doloroso, cosí accorato, cosí desolato, cosí scevro di civetteria del dolore, che non può non produrre (e sempre ha prodotto) profonda impressione e ispirato una sorta di riverenza. Ma non è da disconoscere, d'altra parte, che in questi come in altri casi simili si ha, piuttosto che poesia, una notazione di sentimenti o di propositi, che non vanno oltre la cerchia dell'individuo. Una vicenda opposta si osserva in qualche raro caso (un paio di volte in tutto), in cui il Leopardi

tenta di esprimere direttamente la piena dell'affetto: una volta dell'affetto amoroso di cui gli è risorta la cocente brama, nel *Consalvo*, e un'altra volta del riaprirsi del suo animo alle commozioni della vita, nel *Risorgimento*. Ma, nel *Consalvo*, c'è qualcosa di quei solitarî vaneggiamenti amorosi, dei quali il Ranieri fu talora testimone; e nel *Risorgimento*, il moto d'animo da esprimere non trova l'adeguata e propria forma e viene dall'autore incanalato nel letticciuolo delle strofette metastasiane tra descriventi e cantanti.

— Dov'è, dunque, la poesia del Leopardi? (si domanderà): qui no, là no, in quell'altro luogo neppure: si vuol insinuare forse che il Leopardi non fu in alcun modo poeta? — Ebbene, dove si trovi la poesia del Leopardi è già additato dalla comune coscienza critica, la quale, dopo avere accolto freddamente le *Operette morali*, rifiutati i *Paralipomeni* e la *Palinodia*, accusata di prosaicità la *Ginestra* e altri carmi, con atto risoluto e per opera del De Sanctis e facendo gridare i fanatici del patriottismo (dal Settembrini al Carducci), riconobbe altresí che le prime canzoni sono oratoria e oratoria di scuola, che di quelle parenetiche o imprecanti si salvano poeticamente solo alcuni tratti, che ci sono riserve da fare su parecchie delle restanti, e indirizzò l'ammirazione soprattutto ai cosí detti « idillî », a quelli giovanili e ai posteriori, ai piccoli, e ai « grandi idillî ». Basta, a me sembra, guardarsi dal materializzare questa predilezione in una esclusiva e totale lode data ad alcuni particolari componimenti, e intenderla nel suo senso ideale e profondo, per ottenere il criterio onde si discerne la vera poesia del Leopardi. Il quale, come abbiamo detto, fu un « escluso dalla vita », ma non sí che non avesse nel primo tempo giovanile sognato, e sperato e amato e gioito e pianto, e non gli accadesse di poi, in certi momenti, di risentirsi vivere e l'animo gli si riaprisse alle trepide commozioni. In questi momenti in cui egli, nel lontano o nel

prossimo ricordo, si rivedeva congiunto col mondo, la sua fantasia si mosse poeticamente: ché la poesia potrà essere tutto ciò che si vuole, ma non mai gelida e acosmica. Sono i momenti della *Sera del dì di festa*, della *Vita solitaria*, dell'*Infinito*, del *Sabato del villaggio*, della *Quiete dopo la tempesta*, delle *Ricordanze*, di *Silvia*. Allora la sua parola acquista colore, il suo ritmo si fa dolce e flessuoso e pieno di armonie e di intime rime, la commozione trema riflettendosi nella pura e lucente goccia di rugiada della poesia. L'effetto è tanto piú potente quanto piú quei momenti di vita, quegli sguardi rivolti al mondo circostante, non per rigettarlo ma per accoglierlo in sé simpaticamente, quegli impeti di desiderio, quelle speranze d'amore, quell'intenerimento, quella soavità hanno quasi del furtivo, sono strappati al duro destino che intorno preme, al gelo che invade, e si esprimono con la ritenutezza, la modestia, la castità di chi dice cose a lui non piú consuete. Donde il loro particolare incanto, il lieve incarnato nel pallore di questa poesia, che fa impallidire al confronto molta letteratura dai ricchi e vivaci colori. Chi non porta nella memoria e nel cuore le immagini che in essa affiorano, le divine immagini, figure di fanciulle, aspetti di paesaggio, opere di umile gente? Silvia al telaio, che canta nel maggio odoroso, con la mente piena di un vago sogno, e il giovane signore che lascia le carte e tende l'orecchio al suono di quella voce, e congiunge il suo al sogno della fanciulla; — le sere nel giardino della casa paterna, e il cielo stellato, e il canto della rana, e la lucciola che erra presso le siepi, e le voci domestiche che intanto si alternano tra le mura, mentre il desiderio e il pensiero navigano nell'infinito; — il tranquillo villaggio alla sera del sabato con la ragazza che ha in mano i fiori per adornarsi il domani, e la vecchiarella che ciarla del passato, e i fanciulli che saltano e gridano, e lo zappatore che torna alla sua parca mensa pensando al giorno

del suo riposo, e il fabbro e il falegname che, quando già tutto dorme, affrettano il compimento del loro lavoro, e il lume che traluce dalla chiusa bottega ne dà indizio; — la sera del giorno festivo, piena di tristezza, col ricordo del canto che s'ode morire a poco a poco lontanando; — il solitario margine del lago, di « taciturne piante incoronato », presso cui egli si assideva e si abbandonava e si faceva immoto con l'immota natura; — l'impressione della vita che si ravviva dopo la tempesta; e altre simili, nuove ed eterne, creazioni? E le parole definitive, come: « Quando beltà splendeva Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi »; e i versi perfetti: « Viene il vento recando il suon dell'ora Dalla torre del borgo... »; « Dolce e chiara è la notte e senza vento... ».

Con questi ricordi di vita salgono alla poesia quegli altri momenti in cui il Leopardi si raccoglie in un mondo intellettuale che gli è caro e, per cosí dire, ama l'amore e insieme con l'amore ama la morte, come nel bellissimo *Pensiero dominante* e in *Amore e Morte*, che, pur sotto forma meditativa, non sono didascalica; e non didascalica ma drammatica è l'*Aspasia*, in cui egli, dal naufragio dell'ultimo amore, si raccoglie sulla ferma sponda dell'intelletto e ritrova la sua forza nello spiegare a sé stesso quello che gli è accaduto, e nel teorizzarlo, e l'antica seduzione ancora vibra nell'anima, ma egli crede di averla sorpassata e di dominarla mercé quella calma nel pensiero.

Vero è che i momenti poetici di rado o non mai informano interamente di sé i carmi del Leopardi, e quasi sempre, o sempre, trapassano nella didascalica e nell'oratoria o in quello stile secco ed epigrafico a cui abbiamo già accennato. Nel *Sabato del villaggio* la scena poetica che avrebbe dovuto suggerire coi suoi stessi tocchi il pensiero della gioia aspettata, che è unica e vera gioia, della gioia di fantasia, è commentata da una critica riflessione e appesantita

da un allegorizzamento, che prende forma di rettorica esortazione al « garzoncello scherzoso ». Nella stessa *Silvia*, che forse è il capolavoro, quella « Speranza » dell'ultima parte ha dell'astratto, e non senza ragione (sebbene abbiano torto nel fatto) alcuni interpreti e molti lettori sono portati a fondere la Speranza con Silvia, ravvivandola con questa fusione, a far che il poeta abbia una giovinetta e non un'allegoria a « cara compagna dell'età sua nova » e con lei « tanto ragioni insieme » di diletti, amore, opere ed eventi. Questi passaggi dalla poesia di un tono a quella di un altro o dalla poesia al diverso della poesia e all'inaridirsi della poesia, non potrebbero essere mostrati se non con l'esame dei singoli componimenti: esame che è stato in molte parti assai ben compiuto dal De Sanctis nel frammento del suo libro sul Leopardi, e da piú recenti studiosi. Anche in tale esame particolare si può veder piú chiaro in quello che si suol chiamare lo stile poetico del Leopardi: la lingua, la sintassi, i metri. Eletto sempre come stile di squisito umanista, il quale nell'esporre i suoi pensieri o nel dire i suoi affetti non poteva ricorrere a parole e modi convenienti a poeti di altra provenienza e di formazione, piú socievoli e popolari, sa pur diventare a volte semplice e immediato, senza abbandonare quella elettezza e solennità di modi; ma altre volte, in certi atteggiamenti ritmici e in certa fraseologia, soggiace a formole letterarie, perfino di letteratura metastasiana e arcadica, per es., nell'*Amore e Morte*: « Cose quaggiú sí belle, Altre il mondo non ha, non han le stelle »; e nel *Sabato del villaggio*, dove, oltre il « garzoncello », spiacciono la « donzelletta » e il « mazzolin di rose e di viole », leziosi e non degni del rimanente. Perché — e questa sarà l'ultima delle osservazioni critiche e metodiche che ho voluto proporre in queste brevi note — non bisogna lasciarsi fermare dalla somma correttezza e proprietà ed eleganza con la quale la poesia del Leopardi si presenta, ma guardare in

là e osservare che sotto quella irreprensibilità letteraria, se non si avverte mai vuoto nel pensare e nel sentire, nondimeno, poeticamente, si ritrova ora il forte ora il fiacco, ora il pieno e ora il lacunoso, e affermare che la poesia del Leopardi è assai piú travagliata di quanto non si sospetti o di quanto non si creda. C'è in essa dell'arido, c'è della prosa, c'è del formalmente letterario, e c'è insieme poesia dolcissima e purissima e armoniosissima; e forse quell'impaccio, che precede o segue i liberi movimenti della fantasia e del ritmo, fa meglio sentire il miracolo della creazione poetica.

XI

ALFREDO DE VIGNY

Due pensieri occuparono la mente di Alfredo de Vigny negli anni giovanili, e gli erano suggeriti dalle esperienze della sua duplice vita, di scrittore e di soldato: l'uno il rapporto di diritti e doveri tra artista e società, l'altro, il frequente dissidio tra dovere di soldato e coscienza d'uomo. Ma l'uno e l'altro erano piuttosto smarrimenti e tormenti dovuti a delicata sensibilità, che non quesiti teorici: perché a quali doveri vien meno la società verso gli artisti? e anzi, quali particolari doveri ha la società verso gli artisti? Ne ha bensí verso l'arte, cioè di sforzarsi, quanto meglio può, di gustarla e comprenderla; ma, verso gli artisti, gli stessi, né piú né meno, che verso tutti gli altri suoi componenti.

Che se si adduce che gli artisti sono inesperti al pari di fanciulli e irritabili come infermi, dato e non concesso che ciò sia, è da temere che, col prenderli sotto tutela, col trattarli da fanciulli e da infermi, col procurar d'indirizzarli e di guarirli, li si annulli in quanto artisti: sicché sarebbe quasi da giudicare cosa piú austera, e piú giovevole, che la società li tratti (secondo un'immagine di Jean Paul) come fringuelli, accecandoli ossia lasciandoli avvolgere nelle tenebre delle angosce, per amor della poesia, per

udirli cantare! La questione agitata dal De Vigny era, in verità, priva di capo e di coda; e concetti fantastici egli accarezzava circa il posto che tiene l'arte nello spirito, asserendo che la vita artistica è superiore a quella pratica e politica, e che coloro che fanno di un foglio di carta, di una tela, di un marmo, di un suono « des choses impérissables », sono « les premiers des hommes ». Ciò che egli scrisse, dunque, su questo proposito, non può avere altro valore che di documento del culto romantico del Genio; e, per altro verso, di documento delle personali inquietudini che travagliavano lui, De Vigny.

Né ha maggiore consistenza il contrasto tra doveri militari e doveri umani, uno dei tanti casi che occorrono nella vita di difficoltà e lotte interiori da sostenere, vincere e comporre; e se in quel caso non si ha la forza di dominarle o la vittoria lascia piagati per sempre ed esauriti, vuol dire che si è poco adatti alla professione del militare, come appunto il De Vigny. Il quale anche in questa parte ebbe concetti poco solidi, e l'esercito gli sembrava un paradosso, « une sorte de nation dans la nation », quasi che il medesimo non si possa ripetere per qualsiasi altra specificazione, per l'industria e pel commercio, per l'arte e per la chiesa; e finiva col troncare il nodo gordiano mercé la sentenza che « la philosophie a heureusement rapetissé la guerre, les negociations la remplacent, la mécanique achévera de l'annuler par ses inventions ».

Problemi teoricamente insussistenti, ma punture e delusioni e sofferenze reali, e perciò i libri che quei pensieri gl'ispirarono, *Stello*, il dramma *Chatterton*, la raccolta di racconti *Servitude et grandeur militaires*, che teoricamente stringono poco, sono pieni di osservazioni fini e di tratti commossi. Meno felice il dramma, nel quale la tesi dà non so che di freddo e artificiale alla rappresentazione; ma le pagine di *Stello* (dove si ammira tra l'altro un'acuta psico-

logia dei terroristi del '93), e soprattutto i racconti militari — con quelle figure di vecchi *troupiers*, che hanno inferto la morte per ordine e per dovere professionale, hanno fucilato per altrui sentenza forse iniqua un giovane strappandolo alla sposa che ne è divenuta per sempre demente, e trafitto un adolescente accanto al padre dai capelli bianchi, e non si sono piú consolati di ciò che per il loro cuore è stato un delitto, e aspettano e quasi cercano la morte, — quelle pagine e quei racconti penetrano profondo nell'anima di chi li legge. La dolorosa serietà del sentimento vi si manifesta nello stile nudo e incisivo, tutto cose e pensieri, disdegnante la facondia e il luccicore. Passa in uno di essi Napoleone, di cui il De Vigny sfata gli atteggiamenti, che quegli sapeva prendere cosí bene, col ritrarlo in colloquio a Fontainebleau col papa italiano, esperto di cuori umani, e fargli gettare sulla faccia una volta: « Commediante! » e un'altra: « Tragediante! »; e quando il grand'uomo si rivolge e parla al modesto ufficiale, al quale il De Vigny mette in bocca il racconto, neanche costui si lascia trascinare, come tanti altri, dall'abile inscenatura dell'allievo di Talma: « Je sentis pourtant que c'était là une force fausse et usurpée. Je me revoltais, je criais: — Il ment! Son attitude, sa voix, son geste ne sont qu'une pantomime d'acteur, une misérable parade de souveraineté, dont il doit savoir la vanité. Il n'est pas possible qu'il croie en lui-même aussi sincèrement! Il nous défend à tous de lever le voile, mais il se voit nu pardessous. Et que voit-il? Un pauvre ignorant comme nous tous, et, sous tout cela, la créature faible ». *Servitude et grandeur militaires* è il segno piú alto toccato dall'arte del De Vigny nella prosa, nella quale tentò ancora, ma piú debolmente, il romanzo e il dramma storico con *Cinq Mars* e con la *Maréchale d'Ancre*. E sebbene nei suoi versi della prima epoca vi abbia parecchio di esercitazione o d'imitazione, vi s'incontrano altresí alcuni componimenti e tratti di componi-

menti, stupendi di schiettezza e di originalità. Il poemetto di *Éloa* mostra inesperienze di fattura e altresí, qua e là, cade nel trito; pur tuttavia, poeticamente mossa è quella purissima creatura angelica, Eloa (formata da una lacrima di pietà che stillò dall'occhio di Gesú!), quando, all'udir parlare, su nel cielo, con orrore, del colpevole e reietto Lucifero, non è respinta da un fremito di ripugnanza, ma sospinta a un gesto soccorrevole:

Son premier mouvement ne fut pas de frémir,
Mais plutôt d'approcher comme pour secourir;
La tristesse apparut sur sa lèvre glacée
Aussitôt qu'un malheur s'offrit à sa pensée:
Elle apprit à rêver...

Le Cor, che rende l'impressione del suono del corno udito tra le montagne (« Dieu! que le son du Cor est triste au fond des bois! »), e rievoca la leggenda di Orlando a Roncisvalle, è di un eroico non trionfante ma tragico. E la tristezza eroica domina nel racconto del vecchio comandante che rimpiange la sua bella nave che combattette e colò in fondo al mare ad Aboukir (*La frégate ' La Sérieuse '*). Ma il capolavoro di questa prima serie è, senza dubbio, *Moïse*, composto dal De Vigny a venticinque anni: Mosé, che sale solo sul monte, già in vista della terra promessa, e tutto il suo popolo, fermo nel piano, canta l'inno di gloria; ed egli intanto si sente piegare sotto il giogo della propria grandezza e possanza: stanco e devastato da tutto quanto, innalzandolo, strumento di Dio, sopra l'umanità, gli ha tolto umanità, gli ha fatto il deserto intorno, deserto di amore, di amicizia, di confidenza, di compagnia. E questo egli dice al Signore come in un cantico a piú riprese, chiedendogli, a piú riprese, la morte:

Sitôt que votre souffle a rempli le berger,
Les hommes se sont dit: « Il nous est étranger »;

Et les yeux se baissaient devant mes yeux de flamme,
Car ils venaient, hélas! d'y voir plus que mon âme.
J'ai vu l'amour s'éteindre et l'amitié tarir;
Les vierges se voilaient et craignaient de mourir.
M'enveloppant alors de la colonne noire,
J'ai marché devant tous, triste et seul dans ma gloire,
Et j'ai dit dans mon cœur: « Que vouloir à présent? »;
Pour dormir sur un sein mon front est trop pesant,
Ma main laisse l'effroi sur la main qu'elle touche,
L'orage est dans ma voix, l'éclair est sur ma bouche;
Aussi, loin de m'aimer, voilà qu'ils tremblent tous,
Et, quand j'ouvre les bras, on tombe à mes genoux.
O Seigneur! J'ai vécu puissant et solitaire,
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre!

E quando Dio, consentendo, lo rapisce agli occhi del popolo, già s'avanza il successore, il nuovo duce, destinato alla stessa missione, condannato alla stessa desolazione. Si avanza, pensoso dell'opera che gl'incombe, pallido pel sacrifizio al quale è consacrato:

— Marchant vers la terre promise,
Josué s'avançait pensif, et pâlissant,
Car il était déjà l'élu du Tout-Puissant.

È la piú grandiosa rappresentazione, e veramente michelangiolesca, che si sia mai data dell'ufficio dell'eroe storico, del conduttore dei popoli, la quale sta e risponde nel campo della poesia alle pagine che in quegli stessi anni sugli eroi storici dettava Giorgio Hegel, nella introduzione alla *Filosofia della storia.*

Dopo questi lavori in prosa e in verso, che si seguirono in breve giro di tempo, il De Vigny non pubblicò altro per circa un trentennio, pur travagliandosi sempre in sé stesso e con sé stesso, e scrivendo un *Giornale* intimo e componendo a lunghi intervalli poesie liriche, che videro la luce in una raccolta postuma col titolo *Les Destinées.*

Che cosa sono le liriche delle *Destinées*? Sono le posizioni che il De Vigny via via assume e definisce verso le grandi categorie dell'anima e della realtà, verso il dolore e la morte, l'amore, la scienza, la poesia, la nobiltà spirituale, la natura, il destino, la divinità. La femmina lo ha tradito e schernito, si è trastullata col suo cuore, ed egli simboleggia la femmina in Dalila e il maschio in Sansone: questi, buono, bisognoso sempre di blandizie a ristoro del suo lavorare, a conforto delle sue amarezze; l'altra, di argilla inferiore, impura, astuta, che della fiducia dell'uomo si vale a pascolo della sua vanità e a mezzo dei suoi capricci (*La colère de Samson*). Ma, oltre la femmina, mistero di nequizia, c'è la donna, mistero spirituale, terribile come oste schierata in campo: la donna che è debole ed è forte, che ha impeti e languori, ma anche non ha nulla delle codarde prudenze dell'uomo, e vibra e risuona al grido degli oppressi, ed arma e spinge alla pugna (*La maison du berger*). Il dolore ci dilania, la morte ci aspetta: vorremo vilmente gemere, piangere e invocare? No: bisogna andare innanzi a testa alta, compiendo con energia il proprio dovere, e soffrire e morire senza parlare (*La mort du loup*). La nostra anima, fatta libera e responsabile dal cristianesimo, si è forse per questo disciolta dalla stretta degli antichi destini? Il destino di ciascuno grava sempre su ciascuno, e la libertà è il nuovo dovere di combattergli contro (*Les Destinées*). Le forze brutali soverchiano e sommergono l'uomo; ma il suo pensiero sfugge loro, e, prima di perire, egli lo ferma nella parola, lo affida allo scritto, come il capitano di una nave prossima a certo naufragio chiude in una bottiglia e getta alle onde la notizia delle sue osservazioni e scoperte scientifiche, e quella bottiglia un giorno è raccolta e trasmette a tutti il pensiero del naufrago (*La bouteille à la mer*). L'aristocrazia non è, nei nuovi tempi, quella della spada e degli ufficî e gradi di corte, ma dello

Spirito puro, del libro, della poesia (*L' Esprit pur*). Nella Natura trova pace e solitudine chi fugge la servile vita cittadina; ma essa rimane estranea, intenta a seguire la sua legge immutabile ed eterna, non curando l'uomo piú che ogni altra creatura, animale o pianta, che sorge sulla superficie della terra e nella terra riceve la tomba; e non le cose immutabili ma quelle che passano, meritano i nostri palpiti e il nostro affetto (*La maison du berger*). Vane sono le domande ansiose rivolte a Dio a conoscere il senso del mondo, dell'anima e del corpo, del bene e del male, della vita e della morte, dei popoli e della storia, ché Dio alle nostre interrogazioni tace; e il giusto, cosí ingiustamente respinto, deve smettere le preghiere e rispondere ormai con la freddezza del silenzio all'eterno silenzio della Divinità (*Le mont des Oliviers*).

È stata lodata questa corona di liriche (delle quali abbiamo ricordato solo le principali) come « poesia filosofica », e al De Vigny si è attribuito merito per avere primo o tra i primi fondato in Francia la « poesia filosofica ». Non per voglia di sottilizzare sulle parole, ma per sollecitudine, sia anche eccessiva, di rimuovere ogni pericolo che possa far deviare il giudizio, giova rammentare che « poesia filosofica » è una di quelle formole in cui sostantivo e aggettivo si contradicono, e che una poesia non può esser mai filosofica, ossia dialettica di concetti. Dopo di che, non avremmo nessuna difficoltà a lasciar correre la comune definizione della lirica del De Vigny, intendendola metaforicamente, cioè come di una poesia che si muova tra i *novissima*, tra le cose ultime; quantunque ci sembrerebbe piú calzante dirla poesia drammatica o epica, del dramma e dell'epos dello spirito moderno, in quanto non hanno piú a protagonisti greci e barbari, franchi e saraceni, ma Dio e la Natura, il Bene e il Male, la Gioia e il Dolore, e altrettali termini di contrasti e antinomie.

Coloro medesimi che hanno qualificato filosofica la poesia del De Vigny, la hanno considerata pessimistica; e ciò è meno incomportabile, perché il pessimismo introduce appunto una disposizione soggettiva e sentimentale, cioè una materia poetica, nella meditazione dei grandi problemi. Ma questa denominazione soddisfa poi davvero? « Pessimismo » non è parola troppo generica e rozza per una condizione di spirito cosí complessa e cosí individua come quella del De Vigny? Si tolga a un'anima la fede religiosa e le si lasci pur tuttavia la disposizione religiosa verso la natura e Dio; le si tolga la fede nella oggettività e fecondità del bene e della necessità del moto storico e sociale, e le si lasci la ferma volontà del bene e la devozione sociale; le si tolga la fede nella guerra e nell'intrinseco e perpetuo valore etico di essa, e le si lasci l'ammirazione per la bravura e pel sacrificio; le si tolga la fede nella virtú redentrice del pensiero e della poesia e le si lasci il culto del genio; le si tolga la fede nell'amore e le si lasci il tenero sentimento dell'amore. E via discorrendo per tutte le cose piú degne e belle. Che cosa accadrà? Ciò che si è tolto, spingerebbe l'anima verso lo scetticismo, l'indifferenza, l'inerzia, la noia o l'annoiato e stupido piacere; ma ciò che le si è lasciato, le impedisce questo precipizio e la volge e innalza verso la religione, la virtú, l'eroismo, la scienza, la poesia, l'amore. Ma, poiché a tutte queste cose manca materia e alimento, l'anima spasima come una forma vuota, che fu già riempita, e perciò non è vuota al modo delle altre che si foggiano artificialmente un contenuto, non mai realmente posseduto o realmente cercato. È questa la singolare condizione del De Vigny: desolazione che nasce dal negare o non riuscire a intendere la razionalità del corso delle cose; e tenace adesione a tutto ciò che è alto e nobile, tutto invano forse, ma tutto da accogliere e promuovere per debito di onore, per dignità, per orgoglio, cosí come una senti-

nella perduta difende il suo posto o un cavaliere una causa senza speranza.

Si direbbe che vi sia alcuna rispondenza tra l'ispirazione poetica e la persona del De Vigny, gentiluomo di vecchia razza, che, come altri della stessa sua classe sociale, non volle o non seppe appropriarsi gli ideali dei nuovi tempi, e non poté tornare al passato, non solo nel fatto, ma, quel ch'è piú, nemmeno col desiderio e con l'immaginazione, avendo la forza dei nuovi tempi scosso, anche nel suo spirito, le fondamenta delle vecchie idee e costumanze. Cosí egli, filosofando nel suo *Giornale*, respinge tutt'insieme, come opposte « assurdità », « le droit divin et la souveraineté du peuple »; cosí, nei suoi versi, satireggia e impreca, a volta a volta, contro la ciarlatanesca democrazia e contro l'assolutismo e lo Czar. E, nella sua vita pratica, lo si ricordi durante le giornate di luglio 1830: quando egli non poté prender partito né pel re né pei rivoluzionarî, e si acquetò alfine in questa determinazione: — Se il re monta a cavallo ed esce ad affrontare la rivolta, io vestirò la divisa e sarò accanto a lui. — È un atteggiamento che ha del sublime, ma di un sublime teso e alquanto vuoto, e che, per una nota legge psicologica, non può evitare di sfiorare lievemente il suo contrario; e bisogna confessare che anche dinanzi a certi movimenti delle poesie del De Vigny balena talora, sebben di rado, un lieve sorriso, che specialmente i maligni contemporanei non seppero sempre frenare: balena e si spegne subito, perché quei movimenti sono la punta estrema di una seria angoscia e di una effettiva elevatezza di cuore e di mente. Lo si veda a squadrare i suoi antenati, gente d'arme e di corte:

J'ai mis sur le cimier doré du gentilhomme
Une plume de fer qui n'est pas sans beauté...
Dans le caveau des miens plongeant mes pas nocturnes,

J'ai compté mes aïeux, suivant leur vieille loi...
Si j'écris leur histoire, ils descendront de moi.

E lo si veda dinanzi a Dio. Alle vane sue interrogazioni, Dio non risponde, ed egli, che si era prostrato, si rialza offeso e gelido:

Si le Ciel nous laissa comme un monde avorté,
Le juste opposera le dédain à l'absence,
Et ne répondra plus que par un froid silence
Au silence éternel de la Divinité.

Non sembra qui forse che il De Vigny tratti Dio come un gentiluomo tratta il re che ha mancato al dovere di re, e dinanzi al quale egli riprende allora i suoi diritti di pari, e quasi gli chiede una riparazione con le armi, non piú guardandolo da suddito a sovrano ma da gentiluomo a gentiluomo?

Cosí nascendo da un'originale e spiccata forma di spirito, la lirica del De Vigny si presenta con caratteri d'intrinseca necessità, e la letteratura non vi ha parte, e, se mai, se ne avverte talora il difetto. Perché il De Vigny non era di quelli che si chiamano ingegni ben dotati, agili, copiosi, pastosi, eguali: nel suo dire si mostra spesso qualche stento, nel suo comporre maldestrezza, nello stile deficienze ed oscurità. Pure, solo un « maître d'école » potrebbe condannarlo per codesti difetti, i quali sugli spiriti poetici esercitano perfino una certa attrattiva di simpatia. Perché? Perché, se si vuole profonda e intensa poesia, conviene rassegnarsi a ciò che vi è quasi sempre congiunto, i segni della fatica, l'espressione che non sempre arriva a chiarificarsi e possedersi, le intermittenze e le lacune. Il De Vigny sapeva, e se ne dava vanto poco prima di morire, di essersi adoprato a sostenere alto, tra i puri maestri, « l'idéal du poète et des graves penseurs »; e, già ai suoi diciannove

anni, gli era accaduto di manifestare, in un'epistola al suo amico conte di Moncorps, aborrimento e sprezzo per la poesia facile:

la haine
Que nous professons tous pour les vers faits sans peine;
Le vers le plus obscur d'un auteur sérieux
A plus de vrai mérite et vaut plus à nos yeux
Que l'inutile amas de légères paroles
Qui forment le tissu de ces œuvres frivoles,
Qui sans rien peindre au cœur cherche à nous éblouir...

Piú tardi, nella *Maison du berger*, prorompeva in un'invettiva contro la « Vestale dai fuochi spenti », la Poesia che smarriva la sua bella gravità, o che si lasciasse sollevare la veste di sacerdotessa e trarre sulle ginocchia dal vecchio ebro Anacreonte, o cantasse ai banchetti di Orazio, o folleggiasse scherzosa con Voltaire. Il suo stento, la sua voce fioca, il leggero impaccio di pronunzia, l'eleganza alquanto delicata e gracile e manierata che egli talvolta osserva, tengono anch'essi dell'aristocratico.

Ma questo aristocratico ha l'energia dell'alta Musa, questo pittore dalla tavolozza non smagliante sa ritrarre figure e situazioni con pochi tocchi possenti e vivi. Gesú sul monte degli Olivi chiama tre volte invano al Cielo: « Padre mio! »:

Le vent seul répondit à sa voix.
Il tomba sur le sable assis, et, dans sa peine,
Eut sur le monde et l'homme une pensée humaine...

Dalila è portata in trionfo sull'altare, poco lungi da Sansone avvinto e accecato per opera di lei:

Et près de la génisse aux pieds du Dieu tuée
Placèrent Dalila, pâle prostituée,

Couronnée, adorée et reine du repas,
Mais tremblante et disant: — Il ne me verra pas!

Il lupo, difendendo la compagna e i figli, nonostante la pioggia di colpi sul suo corpo e le ferite che vi si aprono, finisce con lo strozzare il grosso cane che l'ha assalito; poi:

Il nous regarde encore, ensuite il se recouche,
Tout en léchant le sang répandu sur sa bouche,
Et, sans daigner savoir comment il a péri,
Refermant ses grands yeux, meurt sans jeter un cri.

La bottiglia, lanciata ai flutti dai naufraghi, erra sugli oceani:

Seule dans l'Océan, seule toujours! — Perdue
Comme un point invisible en un mouvant désert,
L'aventurière passe errant dans l'étendue,
Et voit tel cap secret qui n'est pas découvert.
Tremblante voyageuse à flotter condamnée,
Elle sent sur son col que dépuis une année
L'algue et les goémons lui font un manteau vert.

La donna, che gli è a fianco, come lui creatura affranta e distrutta, è da lui abbracciata con un lungo sguardo che coglie ogni particolare dell'amata persona:

Oh! qui verra deux fois ta grâce et ta tendresse,
Ange doux et plaintif qui parle en soupirant?
Qui naitra comme toi portant une caresse
Dans chaque éclair tombé de ton regard mourant,
Dans les balancements de ta tête penchée,
Dans ta taille dolente et mollement couchée,
Et dans ton pur sourire amoureux et souffrant?

Questo poeta « filosofo », quando enuncia nel corso della sua lirica un solenne concetto, lo porge e venera con pa-

role di religioso entusiasmo, scevre di qualsiasi volgare unzione e pomposa eloquenza. Il Giusto:

> L'examen de soi même au tribunal auguste
> Où la raison, l'honneur, la bonté, l'equité,
> La prévoyance à l'œil rapide et la science
> Délibèrent en paix devant la conscience
> Qui, jugeant l'action, régit la liberté.

La virtú della Poesia:

> Comment se garderaient les profondes pensées,
> Sans rassembler leurs feux dans ton diamant pur?...

La Donna:

> Ta pensée a des bonds comme ceux des gazelles,
> Mais ne saurait marcher sans guide et sans appui.
> Le sol meurtrit ses pieds, l'air fatigue ses ailes,
> Son œil se ferme au jour dès que le jour a lui...

E il De Vigny ha i grandi versi pittoreschi (« Les grands pays muets longuement s'étendront... », « Ton amour taciturne et toujours menacé... », ecc.), e i grandi versi gnomici (« Aimez ce que jamais on ne verra deux fois... », « Fais énergiquement ta longue et lourde tâche... », « La Femme, enfant malade et douze fois impure... », « Lui, qui doute de l'âme, croit à ses paroles », ecc.).

Al confronto di lui, autore di poche poesie e composte con poca maestria, scoprono l'intima loro povertà i lussuosi Hugo e i diffusi e scorrevoli Lamartine; e, girando l'occhio sulla folla degli altri, si è inclini a concludere, che Alfredo de Vigny, com'è tra i massimi ingegni poetici sorti mai in terra di Francia, cosí è probabilmente il piú grande tra i poeti francesi del secolo decimonono.

XII

MANZONI

Giovita Scalvini, nel suo saggio del 1829 sui *Promessi sposi*, notava che in questo romanzo c'è dell'uniforme e dell'insistente, non ci si sente « spaziare liberi per entro la gran varietà del mondo morale », e spesso si avverte di essere « non sotto la gran vôlta del firmamento », che copre « tutte le multiformi esistenze », ma sotto quella del « tempio che copre i fedeli e l'altare ».

Questo giudizio, quantunque ripetuto o rinnovato poi da altri che gli scemarono verità e vigore col portarvi le loro passioni di parte, nasceva nel suo primo autore da un'impressione di cui è innegabile la schiettezza; e, a mio avviso, merita d'essere approfondito e piú precisamente determinato, perché apre la via alla giusta interpretazione critica di uno dei maggiori capolavori della nostra letteratura.

Da che il senso d'angustia che sembra provarsi talora nella lettura dei *Promessi sposi*, o, piuttosto, quando il Manzoni sia posto a paragone con altri poeti? In quel romanzo non si fa sentire nella sua forza e nel suo libero moto nessuno di quelli che si chiamano gli affetti e le passioni umane: l'anelito al vero, il travaglio del dubbio, la brama

della felicità, il rapimento dell'infinito, il sogno della bellezza e del dominio, le gioie e gli affanni dell'amore, il dramma della politica e della storia, gl'ideali e le memorie dei popoli, e via dicendo; le cose, insomma, che forniscono materia ad altri poeti. Non che l'autore non ne abbia esperienza e conoscenza; ma le ha oltrepassate e sottomesse a una volontà superiore, perché egli è salito dal tumulto alla calma ed è pervenuto alla saggezza. E a quale saggezza! Non alla saggezza che risente simpaticamente le diverse passioni umane, pur tenendovisi di sopra e collocando ciascuna al suo luogo e componendole nella propria armonia; ma alla saggezza del moralista, che non vede se non il bianco e il nero, di qua la giustizia, di là l'ingiustizia, di qua la bontà, di là la malvagità, di qua l'innocenza, di là la malizia, di qua la ragionevolezza, di là la stortura e la fatuità, e approva le une e condanna le altre, spesso con sottile ponderazione da casista. Il mondo, cosí vario di colori e di suoni, cosí strettamente congiunto in tutte le sue parti, cosí inesauribile e cosí profondo, si semplifica, per non dire s'impoverisce, in questa visione, e di tutte le innumeri corde dell'anima qui vibra una sola, quella che, per esser sola, dava allo Scalvini l'impressione dell'insistente e dell'uniforme. Il motivo ispiratore del Manzoni sembra essere il motto: *Dilexi iustitiam, odivi iniquitatem.*

Questo carattere del sentimento che domina nei *Promessi sposi* risalta in piena luce, non solo se si pongano loro accanto le opere di contemporanei poeti stranieri e italiani (per esempio, del Goethe, del Foscolo, del Leopardi), ma anche se li si paragoni alle opere anteriori dello stesso Manzoni. Le quali gioverà cominciare a considerare non, come si è fatto di solito e troppo esclusivamente, quasi abbozzi e parti del futuro capolavoro, ma per sé, come tali che offrono motivi e forme, che non si ritrovano piú nel

romanzo. In esse risuonano note che il Manzoni non ardí ritentare; e, se la parola «poesia» si prende, come si usa comunemente, con riferenza a certi particolari toni di passione, sarebbe da dire che quelle rappresentano veramente la poesia del Manzoni, laddove nei *Promessi sposi* già s'inizia il lungo periodo della riflessione e della prosa.

Penso in primo luogo all'*Adelchi*, che è opera geniale, nonostante anzi in ragione stessa delle contradizioni che vi scorsero i critici o l'autore come critico. So bene che il sistema teologico-morale del Manzoni era a quel tempo già bello e formato, e altresí la sua considerazione antistorica della storia, come comprovano varî luoghi del discorso critico che accompagna la tragedia. Ma quello che era risoluto e stabilito nella mente non era tale nell'animo; onde nella realtà poetica della tragedia cozzano disperatamente i piú diversi e opposti sentimenti, vi tumultua la vita. Nella concezione teorica del Manzoni la politica non ha luogo, ma solo la morale; e nell'*Adelchi* invece la politica si afferma nella sua originalità e si fa valere, e si fa, quel che è piú, voglia o non voglia l'autore, ammirare, come ogni gagliarda forza, che è sempre ammirevole. Il vecchio re Desiderio segue lo stesso impulso politico dei suoi predecessori contro i Franchi e contro i papi da essi protetti, vietanti alla gente longobarda la via di Roma; ed è animato contro Carlo dall'onta arrecata a lui e dallo strazio inflitto alla sua figliuola, sposa ingiustamente ripudiata. Chi gli può dar torto? Neppure il poeta, nonostante che, nel suo discorso storico, abbia stimato di poterlo, in nome dell'astratta giustizia, biasimare. Carlo difende la causa dei papi contro gli oppressori longobardi: serba, dunque, lui, l'eroe della chiesa, le mani e l'animo puri, come vuole l'astratta giustizia e morale? La politica non glielo consente, l'«alta ragion di regno», com'egli la chiama, la politica che lo induce a scacciare Ermengarda e a prendere altra donna, incurante

se calpesta alcun innocente nel percorrere la sua via fatale, attraversato, piuttosto che da rimorso, da un momentaneo superstizioso timore per l'iniquità commessa, dalla quale par gli venga sfortuna; la politica, che gli fa accettare il tradimento, stringere le mani dei traditori, lodarli, premiarli, pur disprezzandoli in cuor suo. E questi traditori di re Desiderio? sono essi semplicemente malvagi, egoisti o codardi? Anche in essi la politica regna, il bisogno d'indipendenza e di libertà, la tendenza all'individualismo e al feudalismo insita nelle condizioni sociali del tempo, la coscienza che la causa dei re longobardi è già una causa condannata. Perché aiutare re Desiderio alla vittoria? Per essere da lui piú sicuramente tenuti al freno e tiranneggiati? Perché andar contro la volontà della chiesa di Dio? Contro questa necessità di difendere la propria autonomia e, nella rovina dello Stato, la propria salvezza, debole riparo è il legame di fedeltà, debole sempre, in tutti i rivolgimenti storici. Il soldato Svarto, che vuole con ogni mezzo emergere dall'oscurità e raggiungere non la ricchezza ma il potere, e non risparmia a questo fine accortezza e ardimento, è della pianta dei dominatori, e, come il giovane Bonaparte, « indocile serve, pensando al regno ». Certo, risentendo e rendendo tutte queste varie passioni, il poeta sente piú tormentosa bruciare la piaga che ha nel petto; onde piú angosciosamente si domanda: — Perché? Perché la società è cosí conformata, che si debba far torto o patirlo? Perché una forza feroce, che prende nome di diritto, possiede il mondo? Perché siamo condannati all'ingiustizia che la mano insanguinata degli avi seminò e che è ora l'unica mèsse offerta dalla terra? — Si domanda, ma poeticamente ignora la risposta, perché colui stesso che si tortura con quella domanda è tuttavia costretto a combattere, e a tendere tutte le proprie forze per ottenere la vittoria, ad abbassare, conculcare, distruggere l'avversario.

Contradizione insoluta e, così com'è posta, insolubile, la quale genera la figura di Adelchi, dall'autore poi giudicata «infelicemente intrusa» tra gli altri caratteri e dai critici «anacronistica», e che è invece personaggio sommamente poetico. In esso s'impersona il gemito del poeta, gettato in mezzo a un mondo al quale contrasta con tutta la sua anima, e che pure gli s'impone e lo soverchia. Adelchi muore, non può se non morire; ma gli è vietato persino cercare o desiderare la morte: muore, ma mentre combatte per procurarsi scampo e serbarsi a riscossa e vendetta, secondo che non il suo cuore, ma la necessità storica gli comanda. Altra contradizione: il popolo latino è stato vinto e ridotto a condizione di servitú dai longobardi. Il giudizio morale del Manzoni riprova conquista e oppressioni, e perciò respinge l'apologia che si fa dei longobardi come di forte gente, atta a creare una nuova e rinvigorita Italia; per lui, essi rimangono nient'altro che «la rea progenie», cui fu prodezza il numero e ragione l'offesa. Ma egli ha indagato la storia del primo medio evo, ha meditato sulle pagine della *Scienza nuova*, ed ecco una diversa ispirazione gli scuote l'anima, una diversa visione gli sorge nella fantasia e gli detta lo stupendo coro *Dagli atrii muscosi, dai Fori cadenti*, il cui sentimento è invece il biasimo agli uomini e ai popoli inerti e passivi, innocenti che siano, e l'esaltazione dei barbari, dei prodi che fanno la storia, e la fanno col fare il proprio vantaggio, e quel loro vantaggio è giustizia, «premio serbato ai forti». Tutta l'epopea delle conquiste barbariche si leva luminosa e sublime in quel canto: i feroci conquistatori sono uomini e chiudono anch'essi nel fondo del cuore affetti gentili, qualcosa di sacro da proteggere, qualcosa di dolce da sacrificare:

A torme, di terra passarono in terra,
cantando giulive canzoni di guerra,

ma i dolci castelli pensando nel cor:
per valli petrose, per balzi dirotti,
vegliaron nell'arme le gelide notti,
membrando i fidati colloqui d'amor...

E c'è nell'*Adelchi*, la figura, cinta dell'aureola di una sacra missione, del diacono Martino, che rappresenta l'aprirsi della via, l'improvviso e agevole superamento degli ostacoli che parevano insormontabili, nelle imprese che Dio vuole, che la storia comanda. Pare che la natura stessa, quelle montagne che gli si oppongono e lo invitano, quella solitudine che egli solo vivente attraversa, accompagnino il suo ardimento con un rito religioso. E poi anche c'è l'amore, c'è Ermengarda, l'unica creatura amorosa del Manzoni, ma tale che, nei suoi pochi tratti essenziali, vale la schiera di quelle di altri meno casti poeti. Ermengarda è la ripudiata, che torna alla casa paterna col segno del disprezzo in fronte per sé e pei suoi; torna cosí vituperata donde era partita inebriata di omaggi e di onore, riboccante di speranza e di gioia. Ma Ermengarda non si rinfranca al pensiero che conforta e riscalda i suoi, i quali già la rivedono, non invano figlia e sorella di re, levare, sopra la folla ammirante, la fronte, « bella di gloria e di vendetta ». Neppure Ermengarda si rassegna e riposa nel Dio a cui crede, nel Dio che accoglie e soccorre i miseri e premia gl'ingiustamente perseguitati. Ella ama colui che l'ha scacciata e la fa soffrire: ama femminilmente tutto il passato di quell'amore, di donna che fu amata, e di regina: i baci e le carezze e le feste e le pompe e l'ammirazione del popolo e l'invidia delle altre donne. Il poeta sente la passione che scuote sin nelle piú intime fibre, che giunge alle radici dell'essere; vede « *Vénus tout entière à sa proie attachée* »: la dedizione, la stretta tenace all'uomo adorato: « Amor tremendo è il mio, Tu nol conosci ancora: oh! tutto

ancora Non tel mostrai; tu eri mio: secura Nel mio gaudio io tacea: né tutta mai Questo labbro pudico osato avria Dirti l'ebrezza del mio cor segreto ». Nel suo delirio di fremente passione e di gelosia, ella parla disperatamente a colui che un tempo l'amò, che ebbe di lei alcuna dolcezza, che non è per lei diventato ancora un estraneo: indirizza, con struggimento di tenerezza, con non sa quale speranza, il pensiero alla soave, alla pia Bertranda, che volle quelle nozze, che certo le vuole ancora, alla madre di lui, che ha potere sul figlio, e tra le cui braccia sente « una vita, Un gaudio amaro che all'amor somiglia ». Alfine si distacca, si rivolge a Dio, si dispone alla morte, muore; e il secondo bellissimo coro della tragedia canta questo rivolgimento, questo riposo in Dio. La religione non ha infranto e distrutto l'amore terreno; sopravviene consolatrice, quasi nuovo amore meno acre e piú puro, a riempire il vuoto lasciato da quello.

L'altra e anteriore tragedia, il *Carmagnola*, è, nel complesso, opera debole, composta sotto l'evidente influsso dell'*Egmont* goethiano, col quale ha comuni difetti; sicché si svolge come un aneddoto storico sceneggiato, e lo stesso coro parenetico, che si lega debolmente alla materia del dramma, è poeticamente inferiore ai due mirabili dell'*Adelchi*. Pure vi si può scorgere lo stesso contrasto che si dispiega in questo, il contrasto insoluto tra politica e morale, tra realtà e trascendente ideale. Carmagnola, generoso e fidente, che crede con la lealtà e col franco parlare di dominare e vincere la rigirata e sospettosa politica della signoria di Venezia, e corre incauto alla morte; — Marco, amico di Carmagnola e certo della innocenza dell'amico, e pur costretto a tacere e a trarsi in disparte e a lasciare che egli incappi nella insidia tesagli, perché cosí gl'impone la patria di cui è cittadino e che in cuor suo rinnega ma alla quale non può se non ubbidire, pur invocando la

morte che sola dà pace; — sono personaggi che contengono, diversamente atteggiati, gli elementi stessi di cui si compone la figura di Adelchi. Come lui, essi sono la protesta del poeta contro un mondo ch'egli non riesce a comprendere, ma che gli sta sopra prepotente, il mondo della storia. « Che tu sii grande E gloriosa — dice Marco guardando Venezia — che m'importa? Anch'io Due gran tesori avea: la mia virtude Ed un amico; e tu m'hai tolto entrambi ». Il suo smarrimento è tanto, nell'urto delle forze a lui incomprensibili, che egli è tratto ad accusare sé stesso, il proprio intelletto o la propria volontà, e insieme gli sembra che niente gli sarebbe valso contro quella forza estranea e schiacciante: « O Dio, che tutto scerni, Rivelami il mio cor: ch'io veda almeno In quale abisso son caduto, s'io Fui piú stolto, o codardo, o sventurato ». La religione anche qui sopravviene consolatrice e purificatrice; Carmagnola si libera per essa dalle sue aspre passioni di uomo che lotta nell'agone politico: « E tu, Filippo, ne godrai! che importa? Io le provai quest'empie gioie anch'io: Quel che vagliano or so... ». E si piega alla morte: « La morte! Il piú crudel nemico altro non puote Che accelerarla. Oh! gli uomini non hanno Inventato la morte... dal cielo Essa ci viene e l'accompagna il cielo Con tal conforto che né dar né torre Gli uomini ponno... ».

Anche bisogna ricordare pel nostro fine, oltre le tragedie e i loro cori, quello tra gli inni sacri che si estolle di gran lunga sugli altri quattro, la *Pentecoste*, che non si sforza, come gli altri, di cantare miti della Chiesa, accettati dal devoto credente Manzoni e restii alla sua fantasia di uomo colto e critico, ma canta un rinnovamento spirituale dell'umanità nella formazione della Chiesa: un divenire e non un divenuto, come poi si conformò per lui il cattolicesimo. Quanto meno c'è in quest'inno di quadri (quadri che abbondano negli altri, voli d'angeli, crocifissione,

risurrezione, con certo che di cattolicesimo posttridentino), tanto piú c'è d'impeto, d'ardore, di entusiasmo sacro. E bisogna ricordare il *Cinque maggio*, dove la finale catarsi religiosa, che già non vietò la trepida rappresentazione dell'amore di Ermengarda, non vieta quella della sublime grandezza profana dell'eroe: di Napoleone, che non è il difensore della Chiesa, ma è il guerriero e il conquistatore e l'imperatore, sorto a conciliare le aspirazioni di due secoli, e che pure il poeta riconosce figlio prediletto di Dio, che volle stampare in lui piú vasta orma del suo spirito creatore.

Chi si colloca al cuore di queste prime opere e ne rivive i contrasti — i contrasti che sono poesia — pensa che il Manzoni avrebbe ben potuto accentuare e ampliare sempre piú l'aspetto storico o dialettico del suo spirito, le passioni e gli affetti, e lasciar accanto o sopra di essi la sua fede religiosa; la quale per sé stessa non portava all'angustia notata dallo Scalvini, che fu effetto invece delle conseguenze che il Manzoni ne trasse, del rigido moralismo che credette di dover assidere signore nella sua anima. Se al Vico, che egli aveva studiato in quel primo periodo e aveva vivo e presente, fu possibile esser tutt'insieme, con candidezza, pio credente e storico grande e realistico, il Manzoni avrebbe potuto essere credente e poeta di passione, come già si era dimostrato e come poteva sempre meglio attuarsi: anima romantica insomma, e non solo moderato riformatore letterario in nome di alcune dottrine romantiche.

Ma abbiamo detto: « avrebbe potuto » per modo di dire, cioè per far ben comprendere quale fosse allora lo stato del suo spirito. In realtà, egli non poteva, perché tutto il suo abito mentale e morale premeva a dar diverso avviamento alla sua fantasia. Da una parte, egli doveva dunque sempre piú castigare i varî sentimenti e passioni, de-

primerli, velarli e lasciare scoperti di essi solo gli effetti morali; dall'altra parte, venirsi liberando dall'incubo della storia, della storia, diciamo, come cosa seria, come unica realtà o realtà con la quale, in ogni caso, bisogna fare i conti: in luogo della storia, avrebbe serbato la semplice notizia dei fatti storici come sequele di mali e di beni, e di mali piuttosto che di beni, prove piú che d'altro della infelicità, stoltezza e follia umana. Il che importava che si sarebbe trasferito sempre piú col sentimento e con la fantasia nel trascendente, nel mondo di là, come sola forma di vita razionale, guardando al mondo di quaggiú come a una valle di errori e di prove. Il termine di questo trapasso è rappresentato dai *Promessi sposi*, che sotto l'aspetto dello svolgimento morale, e non sotto quello puramente poetico, sono da dire veramente l'opera della piena maturità del Manzoni, l'opera nella quale raggiunse la maggiore coerenza.

Coerenza, ben inteso, ossia sicurezza e fermezza di atteggiamento pratico e morale e non di logica, come alcuni credono, perché a chi la considera criticamente, la concezione del Manzoni scopre le sue molteplici incrinature. Le quali non m'indugerò qui a mostrare, sia per essere state, altre volte, da altri e da me stesso, messe in luce nelle teorie manzoniane sulla storia, sull'arte, sulla lingua, sulla vita morale, e via dicendo, sia per la ragione che una critica della filosofia manzoniana si sperderebbe facilmente nel generico, ossia nella critica del cristianesimo e della trascendenza, e piú in particolare del cattolicesimo o neocattolicesimo. Anche nel fondo dei *Promessi sposi*, chi avesse il cattivo gusto di trattarli come realtà e non come favola, e vi polemizzasse contro — che sarebbe presso a poco come se si prendesse a polemizzare contro un dio greco, splendente nel suo marmo pario — ritroverebbe queste contradizioni, perché anche in essi tutto è voluto e mosso dall'On-

nipotente e nondimeno gli individui sono concepiti come *causae sui.*

La vittoria che il Manzoni, nei *Promessi sposi*, ha ormai ottenuta sui sentimenti e gli affetti umani, ai quali ha sovrapposto il sentimento etico, non abolisce già e cancella questi sentimenti e affetti, ma, con l'assoggettarli, dà a essi tutti una medesima impronta, o, se si desidera altra immagine, a volta a volta li rischiara, colorisce e getta nell'ombra volgendo sopr'essi, unica face, la face della morale. Donde il suo modo particolare di ritrarre i caratteri e di porli in azione, e di narrare gli avvenimenti. Quando si è lamentato che i caratteri dei *Promessi sposi* non abbiano l'immediatezza, la spontaneità e l'abbandono di quelli dello Shakespeare, si è caduti in un equivoco critico; e si chiami pure, colui che v'è caduto, Francesco de Sanctis. Shakespeariani sono ancora i personaggi della tragedia, e Adelchi ha dell'Amleto ed Ermengarda appartiene alla famiglia delle Ofelie, delle Cordelie, e delle Desdemone. Ma shakespeariani non possono essere quelli dei *Promessi sposi*, le Lucie e i fra Cristofori e gl'Innominati, cosí diverso com'è il sentimento di quest'opera dal tragico sentimento cosmico shakespeariano; e perciò, nel miglior caso, quel paragone non vale a segnare un'altezza e una bassezza d'arte, ma ad accusare una diversità qualitativa. Tutto, nei *Promessi sposi*, dev'esser ben delimitato, perché laddove, nello Shakespeare, il mondo è in balía delle forze che lo formano e lo sconvolgono, nel Manzoni è sorretto e corretto dell'ideale morale. Nei *Promessi sposi*, nonostante le meravigliose descrizioni di paesi, di aspetti della natura, di viaggi (basti ricordare la fuga di Renzo fino a raggiungere l'Adda o il ritorno di lui alla sua terra e la gita a Milano), non è dato neppure rilevare spunti paesistici, come si trovano finanche in opere di minori artisti italiani e contemporanei (per es., del Tommaseo); e mi piace che il piú recente storico e cri-

tico del Manzoni, il Momigliano, abbia avvertito che « chi è penetrato nell'organismo spirituale del Manzoni e perciò vede riflesso il tutto nelle parti, sente il respiro della fede anche nella pagina che descrive il temporale foriero del termine della peste ». Non direi, per altro, come ora si comincia a dire con soverchia insistenza, che i *Promessi sposi* sono un poema religioso, o per lo meno non lo direi senza determinare e restringere il detto con aggiungere che sono il poema di una morale religiosa, il mondo appercepito da un fermo e intransigente moralista.

Singolarmente importante è, per questo rispetto, la forma in cui vi è trattato l'amore, ai cui abissi il Manzoni mostra bene d'essersi affacciato e avervi gettato un profondo sguardo indagatore, come si vede nell'episodio di Ermengarda, ma pel quale ora, nei *Promessi sposi*, è preso da vigile sospetto, che trapassa in disdegno. Dell'amore (lasciò scritto in una sua pagina, pubblicata postuma) non bisogna trattare in modo da far consentire l'animo di chi legge a questa passione: di amore c'è nel mondo piú di quanto occorre e non conviene rinfocolarlo coi libri. Nei *Promessi sposi*, l'amore o è nient'altro che un dato naturale, che la morale circonda e rende innocuo e purifica con l'unione benedetta dal sacerdote; — e di esso si discorre allora con indulgenza e compatimento, e col sorriso che si adopera verso le bambinerie dei bambini, come nel caso degli innocenti amori, e pur pieni di pericoli, di Renzo e Lucia; — ovvero, come nel caso della monaca di Monza, è passione travolgente e viene rappresentato come male e perdizione e sovr'esso si stende una zona nera: « La sventurata rispose ». In effetto, l'amore è l'irrazionale-razionale, il piú diretto simbolo della vita, nesso di amor proprio e di sacrificio, di voluttuoso delirio e di opera feconda, di debolezza e di forza, fonte di purificazione, gorgo d'impurità: nell'amore, l'uomo è vissuto dalla natura e pur si af-

ferma uomo, levando l'occhio al cielo. Chi si pone nel punto di vista dell'amore, ossia della passione, è nel punto opposto a quello del moralista e del Manzoni, che giudica secondo l'ideale della coscienza e della volontà morale. Un'analoga ritrosia per la rappresentazione dell'amore dimostrò un altro poeta della volontà e della deliberazione, profondamente diverso per ambiente storico e per qualità mentali ma in questo simile all'autore dei *Promessi sposi*, Pietro Corneille.

Che i personaggi del nuovo dramma poetato dal Manzoni, del dramma dei *Promessi sposi*, dovessero rispondere alla sua nuova forma d'ispirazione e incorporare l'attività morale nelle tesi e nelle antitesi, è dunque cosa che ora s'intende di piano. Ma per questo appunto si ha torto nel giudicarli, come sovente si è fatto (e anche qui dal De Sanctis tra gli altri), « costruiti », il che vorrebbe dire costruiti secondo tipi e perciò non poetici ma intellettualistici. Sta di fatto che essi non sono tipici, ma perfettamente individuati, ciascuno con la propria umanità, il proprio temperamento, i proprî difetti, le proprie colpe, le proprie virtú. Lucia è un'anima buona e religiosa, ma, nel suo cercar sempre la via retta, si lascia qualche volta persuadere e disarmare da altri senza provar tutto quel dispiacere che avrebbe dovuto provare; e si propone di mantenere il voto fatto alla Vergine, ma tuttavia non riesce a togliersi dal cuore Renzo. Fra Cristoforo adopera pel bene quello stesso sangue bollente che altra volta l'aveva portato all'omicidio, e, talvolta, si frena a stento. Il cardinal Federico Borromeo, cosí forte, sente la propria debolezza, la misera e terribile condizione umana, che non riesce mai ad adeguare del tutto l'essere al dover essere; cosí saggio, partecipa a pregiudizî del proprio tempo. Dall'altro estremo, don Rodrigo mette nella persecuzione di Lucia almeno altrettanto di puntiglio, cioè di disviato senso dell'onore, quanto di brutale capriccio;

ha doti di gentiluomo compito e padrone dei suoi atti e gesti; e, nel fondo dell'anima, l'oscuro rimorso del male che è tratto a fare. Similmente, non un malvagio ma un maniaco del decoro e dello splendore della propria casa è il padre di Geltrude, cosí duro e spietato verso la figliuola. Dov'è mai in tutti costoro e negli altri il tipico del bene o del male? Tutt'al piú, si potrà qua e là, ma assai di rado, notare nella rappresentazione di questi caratteri qualche lieve eccesso d'insistenza, qualche neo, come del resto in ogni opera d'arte. Il vero è che la taccia di tipicità o astrattezza che si è data ai personaggi virtuosi o viziosi del Manzoni non è altro che una nuova forma dell'errato paragone della sua arte con un'arte diversa. E chi si voglia persuadere di ciò, si ponga al centro dell' ispirazione manzoniana e si provi poi a pensare un modo in cui quei personaggi si sarebbero dovuti meglio concretare e avvivare, e gli accadrà di non poterli mai concepire diversi da come furono concepiti e attuati dal Manzoni. Ogni diversa accentuazione che se ne facesse sarebbe una stonatura; ogni rinforzamento di colori o ritocco di disegno, uno sgorbio. Con orrore noi ci distorniamo dall' idea di coloro che vorrebbero udire per disteso l'erotico-delittuosa storia della monaca di Monza, narrata con lo stile di un Flaubert o di uno Zola, e vedere introdotto nei *Promessi sposi* un po' della sensualità che ha versata nei suoi romanzi un altro romanziere cattolico (cattolico di fantasia), il Fogazzaro.

I critici che tendono a sminuire in maggiore o minor misura il pregio dei personaggi alti del Manzoni, alti nel bene e nel male, usano, in verità, un altro paragone, un paragone interno: quello con un altro ordine di personaggi dei *Promessi sposi*, che chiamano «medî», nei quali vedono l'eccellenza dell'arte sua. Sono i personaggi piú o meno comici, o piuttosto comicamente trattati, eminente sopr'essi don Abbondio. E veramente è grande la copia e la viva-

cità di questi ultimi e, considerandoli dopo la serie dei primi, sembra che nel Manzoni all'anima di un Bossuet o di un Bourdaloue, dei grandi scrittori cristiani francesi del secolo decimosettimo, s'abbracci quella di un La Rochefoucault, e anzi di un Voltaire, di un Voltaire reso piú alacre e acuto nello scoprire le umane debolezze da un'esperienza di confessore e d'inquisitore e forse di tormentatore di sé stesso, ma che non scema punto perciò la malizia e la gaiezza della sua comica fantasia. L'accoppiamento, del resto, risponde alla cultura e formazione spirituale del Manzoni, enciclopedista e illuminista dapprima e di poi cattolico non senza tracce di giansenismo: sicché in certo senso può dirsi che egli raccolse nel suo singolare temperamento quella doppia eredità storica. La quale ritrovava una comune base nella polemica morale in nome della ragione o della religione razionalista, e si svolgeva logicamente come da unica radice, perchè il moralismo, ponendo un ideale, pone insieme le immagini di quelli che lo incarnano, di quelli che lo contrastano, di quelli che vorrebbero incarnarlo e non riescono, o non l'incarnano ma si danno l'aria di farlo, con finzioni verso altrui e sofismi verso sé stessi, e cosí via per infiniti casi e gradazioni; e perciò da una parte i paradigmi del nobile o del turpe, e dall'altra quelli del comico. Senonché difficilmente chi ha l'animo agli uni, l'ha insieme agli altri o mostra in entrambi i casi pari bravura. Il Manzoni assai disposto altresí al secondo compito e lieto sempre di eseguirlo, perché (com'egli osserva in un certo punto del romanzo) «tutti facciam volentieri le cose alle quali abbiamo abilità», postasi la coscienza in pace mercé quella logica giustificazione, si compiacque e soddisfece largamente nel satireggiare e ironizzare; come si vede appunto nel personaggio di don Abbondio, che egli perseguita dal principio alla fine del romanzo, volge e rivolge da tutti i lati, non lascia mai in pace, e in genere dalla

prontezza che dappertutto dimostra a cogliere i tentennamenti, le schermaglie, i secondi pensieri, le intenzioni nascoste, i piú fuggevoli e sottili e complicati moti dell'egoismo, della vanità, della paura, le storture del ragionare passionale, e a metterli in piena luce, che impedisce loro di piú oltre celarsi o velarsi. Entra in questa larga canzonatura la storia che prima gli aveva destato un grave interessamento come storia delle invasioni barbariche, della cupa politica veneta o della trionfale corsa guerresca di Napoleone per l'Europa e di cui ora egli prende a descrivere un'età che meglio si presta per lui al ridicolo, l'età barocca, spagnuola, «rozza insieme e affettata», della decadenza italiana. All'occhio del Manzoni quell'età, che pur ebbe il suo valore positivo e fattivo, si configura piú che altro come un groviglio di stravaganze, di stoltezze, di goffaggini, di cattivi ragionamenti: egli la tratta come tratta don Abbondio, con la stessa ferocia implacabile d'irrisione, e per opera precipua di lui, che in questa parte spinse all'estremo lo stile storico volterriano, il Seicento ha preso nel ricordo dei lettori un sembiante grottesco e burlesco. Ma si può dire davvero che il Manzoni avesse maggiore attitudine al comico che al serio e commovente e sublime, e riuscisse in quello meglio che in questo? I ritratti e gli aneddoti di don Abbondio e di don Ferrante e di donna Prassede e del conte zio e di Perpetua e di fra Galdino e del buon sarto che pizzica di lettere e simili, possono gittare nell'ombra la scena del perdono di fra Cristoforo o la notte di crisi dell'Innominato o gli alti colloquî del cardinal Federico o la terribile e pietosa dipintura della peste? E il metodo delle parti comiche e delle parti serie non è forse intrinsecamento lo stesso, non è, nell'uno come nell'altro caso, il pathos del giudizio morale? Nella preferenza comunemente data alle parti comiche dei *Promessi sposi* c'è, in fondo, altro motivo che la maggiore agevolezza del riso

in confronto del raccoglimento d'animo che la contemplazione del dovere e del dolore richiede?

Non solo il valore artistico dei due elementi che confluiscono nei *Promessi sposi* è pari, ma essi sono tra loro in correlazione e armonia; e chi li pone in armonia è l'autore, troppo critico da non essere autocritico, troppo acuto e satirico osservatore degli altri da non esser diffidente verso di sé, troppo pieno del senso del ridicolo da non schivare attentamente il ridicolo che scapperebbe fuori dall'enfasi, dalla predica, dalla pia unzione, dalle esagerazioni di qualsiasi sorta. Nasce da ciò il tono dei *Promessi sposi*, semplice e piano ma misurato, capace di sollevarsi alle piú sublimi commozioni, ma guardingo a metter sempre il piede sul saldo per non scivolare e precipitare dalle altezze, alle quali come conviene gradualmente salire, cosí giova gradualmente discenderne. E nasce insieme la perfezione di questo libro tra i piú studiati e i meglio finiti di tutte le letterature, in cui non v'ha niente di affettato, di manierato e di banale, niente d'incondito e d'indeterminato, niente che sia estraneo e appiccicato. È stato detto, e tutti abbiamo ripetuto per tradizione senza riesaminare, che forse le parti storiche sono nel romanzo troppo estese; ma anche qui godo che il Momigliano abbia contestato il giudizio tradizionale. Il De Sanctis, che anch'esso vi s'atteneva, confessava poi che quelle parti gli parevano cosí belle che egli non avrebbe osato tagliarle via; ed è chiaro che, se fossero davvero esuberanti, si potrebbe e dovrebbe sempre idealmente allontanarle, pur serbandole e ammirandone la bellezza. Il vero è che le parti storiche, qui come in ogni opera di vera poesia, non sono storiche altro che in apparenza, e si risolvono e fondono nei due elementi costitutivi del romanzo, rientrando alcune di esse, come i racconti della carestia e della peste e del passaggio dei lanzichenecchi, nelle parti serie e tristi e affannose, e le altre, di carattere satirico

e ironico, nella vasta satira delle umane follie, manzoniana appendice all'*Elogio della pazzia* di Erasmo.

È da notare che questo gran libro, che per gl'italiani del secolo decimonono ha avuto lo stesso valore della *Gerusalemme liberata* per quelli del decimosettimo, non ha ottenuto nella *Weltliteratur* il posto che gli spetta, come si può vedere leggendo le storie letterarie generali scritte da stranieri. Della qual cosa una delle cagioni è, o può essere, l'abito di considerare come cosa propria e principale, nella storia letteraria, le astratte forme o generi, e segnare le novità e le rivoluzioni che in esse avvengono. Sotto questo rispetto, i *Promessi sposi* appaiono, e sono stati spesso così considerati, nient'altro che un'imitazione dei romanzi di Walter Scott, da cui il Manzoni prese non solo l'idea del romanzo storico ma anche alcuni espedienti di composizione, per esempio l'introduzione di macchiette comiche, di personaggi dotati di un *tic*, quali don Ferrante e donna Prassede, che hanno nei romanzi dello Scott molti, sebbene assai men fini compagni. Ma il guscio è il guscio, e la poesia è l'essere vivente che vi dimora dentro, e che vi si accomoda e lo accomoda e lo trae seco. E nel guscio del romanzo storico lo Scott mise di solito il suo poco pensato raccontare per intrattenere gradevolmente le brigate, e Alessandro Manzoni tutta la tragedia e la commedia umana, sentita da una schiva e sottile coscienza morale.

XIII

BERCHET

Compiuta in Italia la rivoluzione liberale-nazionale, lettori e critici, con rapido processo, si spacciarono della poesia politica e patriottica dei decennî precedenti. « Poesia politica, cattiva poesia », si disse, e forse si potrebbe mettere in dubbio l'equità del detto, perché di cattiva poesia se ne fa su tutte quante le passioni, anche su quelle che sembrano le piú poetiche, come l'amore, e tutte hanno alla pari bisogno, per diventar poetiche, unicamente di questo: di convertirsi in poesia. Comunque, è certo che il secolo decimonono, segnatamente nella sua prima metà, a causa delle lotte democratiche e delle congiunte lotte nazionali, produsse molta mediocre o cattiva « poesia politica », dappertutto e anche in Italia, che non fu tra i paesi meno agitati da quelle lotte.

Nell'eseguire la severa cernita che si è detta, i critici rimasero talora sospesi ed esitanti dinanzi a un libriccino di poche pagine, che conteneva le più celebri e popolari romanze patriottiche italiane, le *Poesie* di Giovanni Berchet; se cioè dovessero o no buttarlo con tanti altri volumi di drammi, romanzi e liriche nel gorgo dell'oblío, tra il ciarpame dei documenti storici. E l'esitazione si avverte an-

cora, perché alcuni seguitano a tenere in pregio quelle poesie, e altri li accusano di lasciarsi avvolgere e sedurre da nobili, da sacre ma estranee reminiscenze, smarrendo il sano discernimento dell'arte. Pure, io credo che anche i secondi non oserebbero, domandati, affermare che le poesie del Berchet siano nient'altro che rettorica, gonfiatura e montatura verbale, e ammetterebbero di buon grado, ciò che è indubitabile, il sincero affetto che vibra in quei pochi versi, composti in breve giro d'anni da un esule del 1821, il quale seppe poi a lungo tacere come quegli che non aveva altro da dire, dando col fatto la prova che, se prima aveva verseggiato, vi era stato spinto da una forza prepotente.

Per quale ragione le poesie del Berchet fanno ora, a prima lettura, nascere il dubbio circa la loro consistenza poetica, o addirittura muovono a una sbrigativa condanna i lettori impazienti? Il Berchet era poeta, o, per dir meglio, fu poeticamente commosso negli anni che seguirono alla fallita rivoluzione del '21, nella malinconia dell'esilio, tra gli sconforti e le speranze, tra gli sdegni e gli entusiasmi, tra le ansie per le sorti dell'Italia, che era come la donna del suo grande amore, della sua pofonda tenerezza e devozione. Ma, sebbene poeta, non era abbastanza poeta; non possedeva in grado pari all'ispirazione l'interessamento per la poesia, l'ardore a cercare e a perfezionare l'espressione del proprio sentire, la passione dell'artista per la parola unica e insostituibile. Tutto pieno di religione per l'Italia, sembra che non volesse tradire questo culto nemmeno col culto dell'arte, dell'arte che suol essere così gelosa! Accadeva dunque che egli, quando l'aura della poesia increspava la sua anima, non attendesse il lento effetto di quell'ispirazione, non lo accompagnasse col meditare e rimeditare e ricercare e provare e col paziente lavorío, ma si appigliasse a modi ovvî e comuni, a espedienti

semplicistici, a immagini, fraseggi e parole generiche e convenzionali, e si contentasse di approssimazioni e di rabberci. C'era, nella recente tradizione letteraria italiana, lo stile melodrammatico, limpido e facile, estrinsecamente musicale, pronto a trascinare nel suo limpido scorrere formole fisse, espressioni logore e crudi prosaismi, come un agile torrente che porta via seco foglie gialle e secche, schegge e fuscelli; e questo stile melodrammatico non era stato radicalmente distrutto dal romanticismo, il quale in certo modo lo fece suo e v'introdusse o rese usuali nuove combinazioni metriche e la predilezione pei ritmi galoppanti e per le rime tronche.

Allo stile melodrammatico-romantico appartenevano altresí i personaggi stilizzati, come la vergine, il romito, il trovatore, l'apostolo di libertà, l'ardente patriota, il prode guerriero, e via dicendo; allo stesso stile, i cominciamenti per ipotiposi e interrogazioni ex-abrupto, gli svolgimenti per quadri simmetrici, i polimetri non meno simmetrici, e altrettali cose. Il Berchet si valse di tutti questi modi: divise i *Profughi di Parga* in tre parti, la prima, verseggiata in sestine di decasillabi piani e tronchi, descrivente il tentato suicidio di uno di quei profughi, che è tratto fuori delle onde, dove s'era gettato, da un viaggiatore inglese; la seconda, in terzine di decasillabi, a ciascuna serie delle quali sono accodate due strofette di senari con alternanza di sdruccioli e tronchi, e che dà la storia delle sventure di Parga, narrata dalla donna del profugo-suicida; la terza, in ottave di decasillabi, miste di rime tronche, in cui si racconta come l'inglese invano offrisse il suo soccorso al profugo disperato, che respinge la mano benefica e rimane implacabile nell'odio contro l'Inghilterra, che gli aveva venduta la patria. Similmente le *Fantasie* alternano i due diversi ordini d'immagini che vengono in sogno all'esule italiano, le immagini dell'Italia combattente e trionfatrice

a Legnano contro i tedeschi, e quelle dell'Italia ai tempi del poeta, schiava, inerte e avvilita; e questi spettacoli, e i sentimenti che li animano, si avvicendano con evidente e candidissimo artificio. La romanza *Clarina* vuol ritrarre il dolore di una giovinetta, alla quale dai casi politici, dal tradimento usato da Carlo Alberto ai Carbonari nel '21, dal fallimento di quella rivoluzione liberale e nazionale, è stato strappato il fidanzato, che ora vaga esule per terre straniere. Niente di piú melodrammatico di questa rappresentazione, in cui la giovinetta figura come una « vergine infelice », e il fidanzato come un « guerrier », « fuggitivo », « vagabondo »; di quintessenziale teatralità è già la strofa dell'inizio:

Sotto i pioppi della Dora,
dove l'onda è piú romita,
ogni dí, su l'ultim'ora,
s'ode un suono di dolor —

Pausa e spiegazione:

È Clarina, a cui la vita
rodon l'ansie dell'amor.

L'altra romanza, *Il romito del Cenisio*, presenta un « estranio », un *touriste* forestiere, che si arrampica sul Cenisio e si affaccia a guardare di là, con gioia che promette gioia, la terra italiana: quando un romito lo ammonisce che, nell'avvicinarsi alla terra del dolore, si conviene il pianto, e prende a tracciargli il quadro dell'oppressione e dello strazio del popolo italiano; onde il forestiere torna indietro, preferendo a quella terra, cosí lieta di sole e di vigneti ma cosí triste per le sciagure degli abitatori, il suo nebbioso paese settentrionale. Quella che segue terza, *Il rimorso*, pone sotto agli occhi una donna italiana, che, in mezzo a una festa, in un convito, è lasciata sola, da tutti schivata, e ode intorno a sé mormorare con orrore:

È la donna di un nostro tiranno,
è la sposa dell'uomo stranier!

L'orrore la raggiunge di notte nei sogni e nelle veglie affannose, e la perseguita col ritornello:

Vile! un manto d'infamia hai tessuto
l'hai voluto; — sul dosso ti sta!
Né per gemere, o vil, che farai,
nessun mai — dal tuo dosso il torrà!

Nella quarta romanza, *Matilde*, un'altra, una giovinetta, sbalza dal sonno, in preda a un incubo: ha sognato che vogliono darla sposa a un austriaco: quel ceffo le sta dinanzi odioso:

Ha bianco il vestito,
ha il mirto al cimiero;
i fianchi gli fasciano
il giallo ed il nero...
Colori esecrabili
a un italo cor!

Il *Trovatore*, sotto le specie del giovane trovatore che ha osato levar gli occhi alla sposa del suo signore ed è stato cacciato in bando, figura simbolicamente l'esule:

Va per la selva bruna
solingo il trovator,
domato dal rigor
della fortuna...

L'ultima romanza, *Giulia*, descrive il palpito e l'angoscia di una madre italiana che ha un figliuolo in esilio e assiste al sorteggio dei coscritti, che le porterà via l'altro figliuolo a servire nell'esercito austriaco, e, forse, un giorno, a scontrarsi armato, come nemico con nemico, col proprio fratello.

Anche qui i procedimenti sono i soliti: « Che vuol questa turba, nel tempio sí spessa?... ». — « Chi fia quest'immota, che a niun rassomiglia?... ». — « È Giulia, è una madre... ». —

È, tutta codesta, poesia « popolare », com'è stata chiamata; e certamente ottenne piena popolarità e meritava di ottenerla per la schietta e seria nobiltà d'intenti che la moveva. Posto il genere, non si sarebbe potuto far meglio; e le parole del Berchet furono religiosamente rimormorate dagli italiani, anelanti a libertà, odiatori dello straniero, bramosi di riscossa e guerra nazionale. Ancor oggi quelle parole non si sono raffreddate: si sente sotto di esse il caldo della passione. Con quali accenti vi si esprime lo sprezzo e l'odio per gli oppressori che esercitano la loro prepotenza, protetti dai trattati internazionali!

Non è il forte che sfidi a giornata,
è il villano che move sicuro
a sgozzare l'agnella comprata...

Con quali accenti, l'abominio della fredda egoistica politica inglese!

Ma per tutto, di fronte, alle spalle,
ode il lagno di genti infinite,
d'altre genti dall'Anglia tradite,
d'altre genti che l'Anglia vendé!

o l'imprecazione al principe italiano, nel quale si era fidato e che aveva disertato la causa nazionale:

Esecrato, o Carignano,
va il tuo nome in ogni gente...

E con quali parole di elevazione sacerdotale è rappresentata l'Italia nel fremito rivoluzionario del '21, quando parve che Dio facesse sorgere per lei l'alba serena della speranza:

Di tre secoli il desire
in volere Ei ti cangiò!

C'è la feroce eloquenza di guerra:

Su, nell'irto increscioso alemanno,
su, Lombardi, puntate le spade...

e il rimbrotto che fa vergognare i paurosi:

Federico? egli è un uom come voi,
come il vostro di ferro è il suo brando;
questi scesi con esso predando,
come voi veston carne mortal!

e il severo ammonimento a coloro che fantasticano e raziocinano, quando bisogna solamente volere e operare:

Or il dado è gettato. Se alcuno
di dubbiezza ancor parla prudente,
se in suo cor la vittoria non sente,
in suo core a tradirvi pensò!

C'è lo sguardo fiso all'immagine dei nuovi e piú alti tempi, che seguiranno alla vittoria, delle prossime età di purezza, di austerità e di santa letizia, quando gl'italiani si risentiranno alfine:

volenti, possenti, qual Dio ne creò;

e le madri alleveranno piú forte prole:

E voi, madri, crescete una prole
sobria, ingenua, pudica, operosa:
libertà mal costume non sposa,
per sozzure non mette mai pié...

E poiché il concetto di «poesia popolare» è dei piú ibridi, e talora è servito da simbolo per designare poesia originale

e vigorosa, converrà, a impedire tali confusioni, dir chiaramente che la popolarità che è data come carattere della lirica berchettiana è quella stessa di molta altra poesia dei romantici, e consiste, quanto a forma estrinseca, in un complesso di tipi fissi e frasi fatte d'origine letteraria, in un povero, vago e impreciso vocabolario, in ritmi facili a ritenere a mente, e, nell'intrinseco, in una sorta di didascalica e oratoria del sentimento.

Ma è poi, il Berchet, tutto nell'opera sua ricordata di sopra e nella poesia popolare cosí intesa? Il suo animo commosso si tradusse sempre e soltanto in didascalica e oratoria? Non c'è in lui dell'altro di piú veramente artistico e poetico? dell'altro, che comunica quel certo afflato ideale anche alle parti oratorie e didascaliche? C'è; e questo spiega a parer mio l'esitanza a metterlo in fascio cogli altri poeti di occasione, e l'affetto che gli serbano alcuni amatori e critici di poesia.

Accanto e frammista all'oratoria e didascalica patriottica, si schiude nel Berchet quella che si potrebbe chiamare la lirica dell'esule, nella quale la sua nostalgia, il suo immenso affetto per la sua terra, accresciuto dalla lontananza, la tenerezza per ogni cosa che gli ricordasse l'Italia, il sogno di un'Italia libera, forte e grande, il tormento del dubbio, pari all'ardore del desiderio, se gl'italiani sapranno davvero riscuotersi, sollevarsi, combattere e vincere, sfidando pericoli e rinunziando ai loro comodi e piaceri — prendono forma diretta e viva. Il *Trovatore* è qualcosa di più che una semplice romanza da mettere in musica: ci dice il distacco straziante dai luoghi in cui si sognò e si amò:

Scese — varcò le porte; —
stette; — guardolle ancor:
e gli scoppiava il cor
come per morte...

Nei *Profughi di Parga* non c'è solo l'atto d'accusa e la maledizione alla politica inglese. C'è il rimpianto ed il desiderio sconsolato per il paese dell'infanzia; c'è il «tiglio» (l'albero della nostalgia!), accennante di lontano che sotto quel monte sono le case della diletta Parga, il tiglio solitario:

Se mai vien ch'io risalga secura
a posar sotto il tiglio romito,
che di Parga incorona l'altura...

E la pagina piú bella del poemetto è quella in cui la popolazione, consegnata dagli inglesi al mussulmano, preferisce l'esilio in massa, e dissacra, nell'abbandonarlo costretta, quel luogo a lei sacro. Erano i giorni «santi ed amari» della passione di Cristo, e la popolazione si radunò e pregò nel tempio:

Poi, gemendo il novissimo addio,
surse: e l'orme dei suoi sacerdoti
taciturna la turba seguio...

E s'avviò al camposanto, all'angolo di terra, dove

sotto il salcio dei rami piangenti
dormian gli avi di Parga sepolti,
dormian l'ossa dei nostri parenti...

E tolse quelle ossa dalle tombe e le ammucchiò e le arse su un rogo, quasi in vista dell'avanguardia nemica, per sottrarle all'insulto degl'infedeli. E discese dalla piccola città tra gemiti e grida e atti pietosi delle donne:

Qui toglievasi un'altra dal petto
il lattante, e, fermando il cammino,
con istrano delirio d'affetto

si calava al ruscello vicino,
vi bagnava per l'ultima volta
nelle patrie fontane il bambino.
E chi un ramo, un cespuglio, chi svolta
dalle patrie campagne traeva
una zolla nel pugno raccolta...

Finché la misera popolazione giunge alla spiaggia ed entra nelle barche:

Noi salpammo. — E la queta marea
si coverse di un lungo ululato...

Vediamo altri aspetti di questa condizione d'animo. L'esule si aggira tra nuove genti, tra nuovi costumi, chiamato a nuove relazioni e amicizie:

Accolto in mezzo i liberi
al conversar fidente,
ramingo tra gli schiavi,
chiuso il pensier prudente...

e sempre «ha la patria in cor». Colà, presso gli stranieri, la tragedia della sua patria suscita lieve e lontano interessamento o è affatto ignorata. A un cittadino del remoto settentrione, quale notizia è pervenuta mai della recente storia d'Italia?

Un dì a lui sull'aure algenti,
là lontan, su l'onda baltica,
dell'Italia andò un rumor,
d'oppressori e di frementi,
di speranze e di tormenti,
di tumulti annunziator.

Ma confuso, ma fugace
fu quel grido, e ratto a sperderlo
la parola uscí dei re,
che narrò composta in pace
tutt'Italia ai troni immobili
plauder lieta e giurar fé.

Notizia vaga, pallida, e alterata ad arte; a cui corrisponde un sentimento d'indifferenza, fatto d'ignoranza. Ma egli, l'esule, è l'apostolo della sua patria: ne narra le prodezze e le sventure, ne fa conoscere gli affetti e le aspirazioni, ne spiega i concetti; soprattutto, la descrive tormentata, fremente, insofferente, pronta a insorgere all'azione, e annunzia prossima la rivolta e la guerra dell'indipendenza. La speranza, nell'animo suo, è trapassata in fede; le parole, tante volte ridette a sé stesso e ad altrui, hanno acquistato la saldezza di cose delle quali gli pare impossibile dubitare. Eppure, ecco il dubbio s'insinua: nasce forse da sconfortanti notizie che gli sono pervenute della presente disposizione degli spiriti in Italia; o, piú ancora, da improvvisi tristi ricordi che risvegliano immagini represse e quasi soffocate, le quali ora rivendicano la loro realtà e si fanno valere. Gli sembra di essere rientrato, non sa come, in Italia: è l'alba: egli rivede i noti aspetti dei suoi campi, riconosce i luoghi dove gioí fanciullo e tutto rifruga con l'occhio e tutto ritrova nel cuore; e già gode alle accoglienze che lo attendono, già l'anima si apre ai petti fraterni, pieni delle stesse speranze, delle stesse brame, della stessa risoluta volontà. Ma gli uomini, che incontra, non sono gl'italiani atteggiati a rivolta e guerra, minacciosi, che già si levano contro gli aggressori, spezzando le ritorte, — quali la sua fantasia li aveva per lunga consuetudine familiari. Sono contadini che si affrettano ai seminati e alle vigne, contadini abbrutiti dalla miseria e chiusi a

ogni altro pensiero che non sia quello della lotta quotidiana pel pane:

Recan le facce stupide
che il gramo viver tigne;
scalzi, cenciosi movono
sul suol dell'ubertà...

Sono operai e cittadini, che non si curano di politica né di patria, premuti solo dai loro affari, dai loro comodi, dai loro piaceri:

Dai fumaiuoli annunziansi
ridesti a mille a mille
i fochi dei castelli,
dei borghi e delle ville.
Dove piú folto è d'uomini,
a due, a tre, a drappelli,
escono agli ozi, all'opere,
sparsi per la città...

E a tanto contrasto tra l'ideale e la realtà (quella che a lui pare in quell'istante la realtà ed è un incubo anch'esso della sua ansia e del suo immenso amore), a cosí cruda e improvvisa delusione, il reduce è come trasognato, e dolore e sdegno gli salgono al labbro, e mormora tra sé amaramente:

Son questi? È questo il popolo
per cui con affannosa
lena ei cercò il periglio,
perse ogni amata cosa?
È questo il desiderio
dell'inquieto esiglio?
questo il narrato agli ospiti
nobil nel suo patir?

Per contrario, in un'altra visione, l'immagine di un paese straniero si unisce all'immagine idolatrata del popolo italiano: in quel punto dove egli rievoca la pace celebrata a Costanza, la pace che suggellò la vittoria italiana contro i tedeschi del Barbarossa. Si sente, nei tocchi coi quali è dipinta la piccola città tedesca, che il poeta l'ha accolta nella sua anima, l'ha penetrata di simpatia. È un paesaggio tutto splendente di neve e di acqua purissima, una cara cittadina veneranda per vetustà e soave d'intimità domestica; e in essa rifulgerà il riconoscimento del diritto d'Italia contro l'imperio barbarico delle genti tedesche, essa ricorderà in perpetuo col suo nome quell'austero trionfo:

Dinanzi una cerulea
laguna, un prorompente
fiume che da quell'onde
svolve la sua corrente.
Sovra tanta acqua, a specchio
una città risponde:
guglie a cui grigio i secoli
composero il color,
ed irte di pinnacoli,
case che su lor grevi
denno sentir dei lenti
verni seder le nevi:
e finestrette povere,
a cui nei dí tepenti
la casalinga vergine
infiora il davanzal.

In quella città, è ora una grande folla come in giorno di festa, una calca, un'attesa, e baroni armati preceduti da araldi la percorrono, e le trombe squillano e si bandisce una lieta novella. In un momento, silenzio, la folla s'apre

schierandosi in doppia ala; sopraggiunge e s'avanza una piccola e modesta comitiva:

Non da milizia scorti,
non da fastosa insegna,
son pochi — sol cospicui
per negri cigli accorti,
in mezzo al biondo popolo
movono lento il piè.
A coppia a coppia, in semplici
prolisse cappe avvolti...

Egli li guarda con passione, non si sazia di ammirarli:

Che franchi atti discreti!
Che dignità nei volti!
Tra lor dan voce a un cantico,
tra lor l'alternan lieti...

E, a un tratto, percepisce le parole di quel canto, e getta il grido quasi fanciullesco di giubilo:

Oh, della cara Italia
la cara lingua ell'è!...

In queste parti della sua opera il Berchet supera la popolare oratoria e didascalica, idoleggia i suoi affetti e contempla la sua anima come in ispettacolo, che è il proprio del poeta.

XIV

GIUSTI

Fra le tante specie e varietà letterarie ce n'è una che converrebbe risolversi a definire, con paradosso verbale, poesia prosastica. Non è, come potrebbe credersi, poesia sbagliata, ma una cosa a sé, col suo valore positivo, che si dice poesia unicamente perché prende forma metrica, e nella sua realtà è prosa. La forma metrica le è bensí acconcia e naturale, ma non adempie in questo caso lo stesso ufficio che nella poesia vera e propria: nuova prova, se ce ne fosse bisogno, che la presenza o l'assenza del verso (come, del resto, di ogni altro carattere materialmente preso) non dà sicuro indizio di presenza e assenza di poesia. Vorrei aggiungere che alla poesia prosastica sono da attribuire i piú dei poeti scherzosi, gnomici, satirici e via dicendo, che in tanto numero s'incontrano soprattutto nelle letterature italiana e francese, se non me ne ritenesse la cautela ora espressa sulla impossibilità di giudicare dall'esterno e da elementi materiali; e, in verità, c'è scherzo e scherzo, satira e satira, didascalica e didascalica, poetica l'una e prosastica l'altra, perché è sempre *le ton qui fait la chanson*, e una materia astrattamente identica si atteggia in un modo o nell'altro secondo lo spirito che vi soffia per entro.

Come nasce la poesia prosastica? Non da un'impressione o commozione che direttamente s'innalzi a contemplazione, ma da un'impressione o commozione che si è presto convertita in una riflessione, in un'osservazione, in un proposito oratorio d'imprimere tale o tale altra tendenza all'animo proprio o all'altrui. A questo fine si offre spontanea la forma metrica, efficace a ritmare quel discorso e quell'ammonimento o invettiva, ad attirare intorno a essi l'attenzione, a comunicarli agevolmente, a farli ricordare. E il compositore di qualità sorte di poesia, o piuttosto di letteratura, vi lavora intorno, se è artista, ottenendo effetti assai piacenti, sebbene non mai quell'effetto che è proprio della bellezza e che, d'altronde, è escluso dal suo particolare intento. Alla poesia prosastica quasi tutti gli uomini colti e di buon gusto possono dare qualche elegante contributo, e un tempo, quando il far versi s'imparava nelle scuole e questa acquisita virtuosità era tra i doveri che si esercitavano nelle occasioni sociali, ve lo davano in gran copia; e anche oggi non è difficile a chiunque abbia pratica letteraria girare un epigramma o uno scherzo, laddove gli sarebbe forse impossibile formare un sol verso da poeta.

A codesta specie, largamente intesa, di poeti prosastici è da riportare, ma collocandolo tra i piú eminenti, Giuseppe Giusti, autore di scherzi e di satire, che ebbero grande fortuna in Italia fra il '30 e il '48, e di cui l'eco durò ancora per alcuni decennî e poi si andò affievolendo. Egli parve sovente contrariato per tale sua riputazione di poeta scherzoso e satirico, e scontento di sé stesso e della sua sorte; e insistette nel protestare che il fondo dell'animo suo era doloroso, che la sua celia non passava alla midolla, che egli traeva dallo sdegno il mesto riso, che del satireggiare, al quale era costretto, si stancava e rattristava, che non gli era ignoto il forte palpito inquieto verso la beltà del vero, e vagheggiava un'ardua immagine dell'arte, spe-

rando di attingerla un giorno. Ma certamente, con l'idea da noi data della poesia prosastica, non si esclude questa potenzialità poetica o questa generica attitudine, piú o meno viva in ogni uomo; e soltanto si vuol mettere in chiaro che, in quella forma, la potenzialità non si converte in attualità, e rimane una psicologia non altrimenti approfondita ed elaborata, o un antecedente che cede il luogo alla riflessione, all'osservazione e alla tendenza pratica. Le stesse proteste e confessioni, che il Giusti non cessava di fare, mostrano che egli aveva consapevolezza del limite del suo ingegno, e che talvolta vi urtava contro.

E questo limite è, infatti, dimostrato dalle sue poche composizioni di genere grave, amoroso e affettuoso, alle quali non mancano delicatezza di sentimenti e garbo di forma, ma che non superano la qualità di pensieri messi in versi. Il popolarissimo sonetto sulla statua del Bartolini, *La fiducia in Dio*, che è il piú perfetto componimento di questo gruppo, può valere come ottimo esempio:

Quasi obliando la corporea salma,
rapita in Quei che volentier perdona,
sulle ginocchia il bel corpo abbandona
soavemente, e l'una e l'altra palma.
Un dolor stanco, una celeste calma
le appar diffusa in tutta la persona;
ma nella fronte che con Dio ragiona
balena l'immortal raggio dell'alma.
E par che dica: — Se ogni dolce cosa
m'inganna e al tempo che sperai sereno
fuggir mi sento la vita affannosa,
Signor, fidando al tuo paterno seno
l'animo mio ricorre e si riposa
in un affetto che non è terreno.

È semplice, è limpido, è facile, è coerente; eppur si pensa irresistibilmente che è ben adatto a figurare in un

album o in un libro di strenna a commento elogiativo della graziosa scultura o ad attestazione di simpatia per quella gentile figurina di fanciulla addolorata e implorante. Chi vi cercasse altro, sentirebbe un certo vuoto. Ma perché poi cercarvi altro?

Meglio ancora il limite si scorge fermando l'attenzione su alcune delle poesie satiriche, e proprio su quella che è celebrata come il capolavoro del Giusti, il *Sant'Ambrogio*, nella quale è parso che egli fondesse le due sorgenti sue d'ispirazione, il sentimentalismo e la polemica politica. Il poeta è entrato in una chiesa mentre si officia, e si è trovato in mezzo a un gruppo di soldati austriaci che assistono alla messa, e già è preso da repugnanza, quando, inaspettatamente, quei soldati, a lui odiosi in vista, si mettono a cantare, e nell'armonia del canto e nell'affanno e nella nostalgia che vi si esprime, una nuova tenerezza gli s'insinua nel petto e tutto lo riempie, e in quei soldati nemici egli sente, a un tratto, povere creature umane, accomunate con lui nel soffrire, e quasi sta per aprire le braccia verso di loro. Ma questo commosso ritrovamento della comune umanità in mezzo alle divisioni che straniano gli uomini dagli uomini, non forma da sé la propria lirica. Il Giusti era capace di provare realmente quel sentimento, ma non di fecondarlo e viverlo tutto colla fantasia e farne il centro di un mondo, come sarebbe accaduto a un poeta poetico. Ed ecco che quella commozione è diventata in lui un aneddoto sentimentale, che egli racconta con animo caldo e mente fredda, sí da scherzarvi intorno, commentarlo, aggiungervi sale satirico, trarne illazioni politiche e versificarlo nel ritmo piano e disinvolto di una serie di ottave, le quali piuttosto danno al lettore materia di saggia riflessione che non lo rapiscano in un sublime sentimento umano; scagliano una nuova freccia dalle ali variopinte contro il dominatore straniero, ma non inviano lo strale

d'oro verso il sole, onde il poeta (direbbe il Carducci) «guarda e gode e piú non vuole». Comincia:

Vostra Eccellenza che mi sta in cagnesco,
per quei pochi scherzucci da dozzina,
e mi gabella per antitedesco
perché metto le birbe alla berlina,
o senta il caso avvenuto di fresco
a me che, girellando una mattina,
cápito in Sant'Ambrogio di Milano,
in quello vecchio, là, fuori di mano.

Ciò che già domina lo spirito dell'autore è il pensiero del frutto che deve trarre per la sua polemica politica dal racconto dell'avventura sentimentale accadutagli. E, per meglio preparare quell'effetto, egli dirige il discorso a un alto funzionario del governo austriaco in Italia o di un governo italiano austriacante: rendendo cosí piú ironica la conclusione pratica dell'impeto di amore da lui provato verso i tedeschi, che è il desiderio che, pel comune bene, essi se ne vadano dall'Italia. Il punto saliente è narrato a questo modo:

Un cantico tedesco lento lento
per l'aer sacro a Dio mosse le penne:
era preghiera, e mi parea lamento
di un suono grave, flebile, solenne,
tal che sempre nell'anima lo sento:
e mi stupisco che in quelle cotenne,
in quei fantocci esotici di legno,
potesse l'armonia fino a tal segno.

E al racconto seguono le impressioni in forma di analisi, non senza una certa enfasi sentimentale:

Sentia nell'inno la dolcezza amara
dei canti uditi da fanciullo: il core

che da voce domestica gli impara,
ce li ripete il giorno del dolore:
un pensier mesto della madre cara,
un desiderio di pace ed amore,
uno sgomento di lontano esilio,
che mi faceva andare in visibilio.

Indi, le considerazioni:

Costor — dicea tra me — re pauroso
degli italici moti e degli slavi
strappa ai lor tetti, e qua senza riposo
schiavi li spinge per tenerci schiavi...

Il finale è in tono scherzoso, come di chi si vergogni che gli siano spuntate le lagrime, e si affretti a fugarle con un'immagine ridevole; ma, in realtà, l'intonazione narrativa e discorsiva impediva lo scoppio diretto del pathos:

Qui, se non fuggo, abbraccio un caporale,
colla su' brava mazza di nocciuolo
duro e piantato lì come un piuolo.

Dato il fine che l'autore si è proposto, il *Sant'Ambrogio* lo consegue pienamente ed è a dire concepito ed eseguito benissimo. E similmente perfetti o quasi sono altri componimenti del Giusti, tra i quali basti citare il *Delenda Cartago*, le *Istruzioni ad un emissario*, il *Congresso dei Birri*, la scena comica dei *Discorsi che corrono*. C'è un lavoro che sottilmente indaga lo svolgimento artistico del Giusti dai primi «scherzi» a queste opere della maturità del suo ingegno; e mi piace ricordarlo e rinviare ad esso perché si deve a uno studioso di grandi speranze, morto giovane, Tommaso Parodi, e anche perché è rimasto poco noto, pur essendo, a mio parere, il miglior saggio critico che sia

stato scritto sull'argomento. Al giovane critico mancò soltanto l'ardimento di concludere nel modo che si è detto di sopra, col negare cioè al Giusti l'intima mossa poetica.

Anche la fama del Giusti, come si è accennato, dopo il '60 o dopo il '70, andò calando. Ai tempi della mia adolescenza ancora si leggevano molto i suoi versi e si sapevano a mente; ma poi le ristampe diradarono e prevalse intorno a lui giudizio severo, o almeno riservato e contegnoso. E sebbene non si potesse rimproverarlo, come altri verseggiatori del Risorgimento, di faciloneria e di sciatteria — ché anzi egli è verseggiatore eletto e dalla rima ricca, artista travagliato e perfino talora contorto e cincischiato per troppo studio, — fu rimproverato per certa angustia provincialesca, per la materia troppo occasionale e contingente, e per la scarsezza, nelle sue figurazioni satiriche, di plasticità e di colorito. Ma la vera ragione dello scemare della sua fama è nell'anzidetto suo carattere di poeta prosastico. Tutti i poeti prosastici hanno maggior fortuna presso i contemporanei che non presso i posteri, laddove ai poeti poetici accada l'opposto. Quei poeti sono, a lor modo, oratori, e gli oratori interessano poco, passate le occasioni che li mossero a operare colla parola. Ogni generazione vuole proprî epigrammisti, satirici, caricaturisti e predicatori, il che non toglie che quelli dei tempi andati serbino il loro pregio d'arte e risveglino ammirazione quando li si torna a guardare nel modo che per loro conviene; tanto piú che la commedia umana dei varî tempi è anche commedia umana di tutti i tempi, e i vecchi scrittori gnomici, epigrammistici e satirici ci forniscono pur sempre qualche caricatura o qualche arguto motto, efficace per le polemiche del presente.

XV

HEINE

Buona parte della letteratura critica intorno allo Heine è occupata dalla controversia sul giudizio che sia da fare della vita e del carattere dell'uomo, e sul significato della sua opera artistica: se cioè questa meriti l'ammirazione e la gratitudine dei connazionali da esprimere in un pubblico monumento glorificatore, fin oggi ostinatamente negatogli. E parrebbe che dell'uno e dell'altro punto della controversia ci si potesse disinteressare: del primo, perché poco giovevole e poco pietoso è torturare l'anima del morto poeta, scotendola dall'eterno riposo per investigare debolezze ed errori che furono espiati con lungo ed atroce soffrire; e del secondo, perché concerne tendenze politiche, di quelle che negli ultimi tempi lottarono o prevalsero a lungo in Germania. Pure, non è cosí, e in tale controversia, sotto le specie della inquisitoria biografica e della intransigenza politica, è in quistione nient'altro che il carattere e il valore della poesia dello Heine. Se questa rifulgesse agli occhi di tutti nella sfera della grande e alta poesia, il poeta sarebbe stato assolto e redento in guisa ben piú propria che non mercé le fisiche sofferenze dell'uomo; e il parteggiare politico tacerebbe. Il Foscolo ebbe pecche non poche, e il

Manzoni fu tra i capi di un partito che voleva fare dell'Italia liberale la figliuola fedele e prediletta del Papato; e tuttavia nessun moralista, nessun avversario politico si è levato a negar loro l'ammirazione e la gratitudine, umana e nazionale; e se taluno, per acidità di temperamento o per momentaneo accecamento prodotto da particolari contingenze, osò, fu presto represso e travolto dal sentimento generale; e le acri censure del Tommaseo contro il Foscolo suscitarono riprovazione e disgusto come odiose malignità, e il repubblicano e anticlericale e antimanzoniano Carducci finí, vinto da quel che era di generoso nella sua indole, col chinarsi reverente dinanzi alla statua di Alessandro Manzoni.

Di quelle controversie heiniane ci si può bensí disinteressare, ma in altro senso: col prendere a esaminare direttamente ciò che in esse si vien cercando per vie indirette, nelle conseguenze piuttosto che nelle cagioni, nei particolari piuttosto che nella loro unità; ossia col domandare semplicemente, se e quale poeta fosse Enrico Heine. Con la risposta a questa domanda si rischiarano a un tempo il carattere morale di lui e la ritrosia dei suoi connazionali a riporlo tra i grandi, pei quali deve battere il loro cuore.

In siffatto esame, sarà il caso di sgombrare, preliminarmente, l'immaginazione di uno Heine profondo pensatore, tanto piú profondo in quanto coprirebbe la profondità col mistero del sorriso, e assertore di nobilissimi ideali, tanto piú efficace in quanto armato della potente e terribile arma dell'ironia: immaginazione che sorse fuori di Germania, e in Italia culminò nella nota prosopografia di una lirica carducciana. Anni dietro, uno studioso francese scrisse un volume su *Henri Heine penseur*, che giova leggere per persuadersi dell'opposto di quel che il titolo dice e l'assunto vuole, cioè di uno Heine *non penseur*, i cui concetti non furono mai né originali né coerenti. Che diversamente sem-

brasse fuori di Germania si spiega senza molta difficoltà, perchè lo Heine era nato e si era educato in un periodo della cultura tedesca straordinariamente ricco di ogni sorta di filosofia e di critica, i cui tesori sminuzzati correvano per le bocche di tutti, sicché un ingegno vivace, acuto e pieghevole com'egli era, vi s'interessò in certa misura, ne profittò in maggior misura, se ne pompeggiò in misura grandissima, segnatamente innanzi agli ignari e curiosi lettori delle riviste parigine. Bastavano le conversazioni e discussioni da studente e tra studenti nell'università di Gottinga a fornirlo di una suppellettile filosofica, comune in Germania, stupefacente altrove. Qualcosa di non troppo diverso accadde poi per un debole filosofo, lo Schopenhauer, che, divulgato dappertutto in grazia del suo limpido stile e per la posa pessimistica che gli piacque prendere, parve filosofo grandissimo, quantunque sostanzialmente ripetesse, combinandoli e fiaccandoli, i ritrovati dei suoi predecessori. E come in Germania lo Heine si era adornato dei pensieri di Kant e Schelling e Hegel, e di quelli dei critici e storici e filologi romantici, con la medesima prontezza si avvalse, in Francia, degli scrittori politici democratici e socialistici, particolarmente del Saint-Simon e della sua scuola. Una seria elaborazione filosofica, politica o morale in lui non si compié mai; né può dirsi seria (di quella serietà che impronta di sé ogni pensiero, ogni affetto, ogni atto e si sente nello stile) la fede nell'ideale di cui si fece propugnatore.

Professò, certamente, qualcosa che si può chiamare un ideale; ma avviene piú volte, nell'osservare le manifestazioni di quella fede, di sospettare che egli si appigliò a quell'ideale assai generico e vago — e adatto alla sua origine giudaica, alla nascita renana,e al soggiorno da esule in Francia, — soprattutto per una necessità artistica. Giacché, come altrimenti uno spirito socievole, qual era il suo,

sempre rivolto alla celia, al beffeggiamento, alla irrisione e derisione, al caricatureggiare, alla fantasia buffa, e assai elegante in questi suoi gusti, avrebbe potuto soddisfare in modo continuo tal irrefrenabile bisogno senza qualcosa che gli servisse da ideale? L'ideale, quell'assai generico ideale di libertà, di fratellanza, di progresso, di razionalità e persino di buon Dio su nei cieli, gli porgeva un'ottima fionda per iscagliare con forza i suoi sassi. E qual bersaglio piú comodo e largo, per uno spirito celiante, delle cose antiquate o che paiono antiquate, quantunque siano ancora salde e benefiche, il monarcato assoluto, la nobiltà semifeudale, la burocrazia devota e zelante, il regime poliziesco, i caporali e le caserme, e simili? Ma come l'amore per l'ideale non era in lui profondo, cosí nemmeno l'odio per l'aspetto negativo di esso, per il contro-ideale; e ciò si vede non solo nel suo frequente lasciarsi prendere dal sentimentalismo per il vecchio mondo, e nel non sapersi astenere dal cogliere il ridicolo di uomini e cose della democrazia, ma anche, e soprattutto, nel modo dell'avversione e dello scherno, con delineazioni cosí grottesche e trovate cosí comiche che mostrano chiaro com'egli, piú assai che odiare, si sollazzasse. I gelosi della patria germanica e i fedeli alla monarchia degli Hohenzollern gli rendono troppo onore col vestirsi d'indignazione contro i suoi scherzi e frizzi, dei quali meglio farebbero a ridere senz'altro, quando (ed è quasi sempre) sono girati e scoccati con grazia. Ma di poco discernimento dettero prova i sinceri amatori di libertà e democrazia, come il Carducci, nell'accettare per loro correligionario Errico Heine, che è, tutt'al piú, un malfido alleato, un alleato che l'animo altrove.

Aveva l'animo, come si è detto, alla celia, e questa, e non la libertà, non la democrazia, non il panteismo né il teismo, era la sua fondamentale forma di mente, costantemente serbata. Ora, è mai possibile, quando tanto ci si

compiace nella celia, riuscire grande e schietto in cosa come la poesia, che ha quasi del religioso? Si dirà: — Perché no? Non è da tenere ormai assiomatico che da qualsiasi stato d'animo nasce poesia, e che poetica è la forma poetica e non già la qualità dell'astratto contenuto? Non è questo il principio che viene continuamente adoperato in questi stessi saggi critici? — Senza dubbio: ma il dubbio è poi se la celia sia un ingenuo stato d'animo, una disposizione sentimentale e passionale, da cui si generi la poesia, o non invece un modo di attività, che ha oltrepassato e l'ingenuo stato d'animo e la poesia stessa. Il proposito, per esempio, di esortare e incitare non è uno stato d'animo ma una volontà, e produce l'oratoria, la quale ha la poesia non innanzi a sé, come fine, ma dietro di sé, come presupposto. E il celiare si attua in condizioni simili o identiche, ed è un modo pratico di compiacersi tra sé e sé, e di recare piacere agli altri, col combinare in forma inattesa le immagini e toccare variamente quella scala di reazioni psichiche che si dice la scala del riso. Atteggiamento affatto diverso e, in certo senso, persino opposto all'atteggiamento del poeta, che figge lo sguardo al fondo di sé medesimo e si sforza di effigiare quel che vi scopre e cogliere un aspetto dell'universo nel tremito del divenire. L'uomo di spirito vi fa dilatare il petto nel riso e vi lascia la testa sgombra; il poeta vi riempie la testa di fantasie e il petto di commozione. Disposizione poetica saranno la serenità, la gioia, l'allegria, ma non l'atto del celiare, o solamente quando viene riabbassato a materia psichica e incluso come elemento in una rappresentazione; nella quale potrà anche accadere che il celiante riveda sé stesso con commiserazione, a un dipresso come il saltimbanco della strofa del Giusti, «che muor di fame, e in vista ilare e franco, trattien la folla».

I celianti sono artisti al modo degli oratori (e di questi si potrebbe dimostrare che formano una sottospecie), perché

nello svolgere l'attività loro che non mette capo all'immagine poetica ma a un effetto pratico, si debbono servire d'immagini poetiche; e, per questo ridurre la poesia a strumento o mezzo, non sono poeti, e bene perciò, nel loro caso come in quello degli oratori, è introdotta la distinzione tra poeti ed artisti, malamente adoperata in estetica per contrassegnare gruppi di arti o due diverse forme di poesia o due opposte unilateralità poetiche. Con quanta cura i narratori di cose da ridere studiano le inflessioni, le sospensioni, i sottintesi; con quanta vivezza di appropriati vocaboli e di mimica ritraggono fisonomie e gesti, per preparare l'effetto finale! Allorché li udiamo cosí divertire le conversazioni, li ammiriamo e li chiamiamo meritatamente « artisti ». E, in tale arte, Errico Heine fu maestro, e ancora dopo tanti anni, con tanti cangiamenti accaduti nel mondo, si ride ai suoi motti e si gustano le deliziose immagini con le quali dà loro forza e risalto. Solo un celiante, provvisto largamente di moneta poetica spicciola, poteva ottenere questo effetto. Perséguita nell'orso Atta Troll il filisteo tedesco, e, certo, Atta Troll non s'innalza a vero personaggio poetico, restando sempre nient'altro che un paragone scherzoso. Ma ci vuole un animo sensibile alle piú varie commozioni e una fantasia plastica per dipingerlo com'egli lo dipinge; per esempio, nella grotta dove si è ritirato a dormire con l'unico figlio maschio e con le figliuole:

In der Höhle bei dem Jungen
Liegt der Alte, und er schläft
Mit dem Schnarchen des Gerechten;
Endlich wacht er gähnend auf...
Gleichfalls an des Vaters Seite
Liegen träumend auf dem Rücken,
Unschuldrein, vierfüssige Lilien,
Atta Trolls geliebte Töchter...

Quasi quasi, buffoneggiando, egli vi tocca il cuore per quelle vergini orsacchiotte, le dilette figliuole, che dormono sognando accanto al padre, coi quattro piedi in aria, « purissime innocenti, gigli a quattro zampe »! Descrive barzellettando (in *Die Stadt Lucca*) il dominio che la filosofia hegeliana esercitava da Berlino, e si vale di queste immagini:

Ich schilderte ihm nun, wie in der gelehrten Karawanserei zu Berlin die Kamele sich sammeln um den Brunnen Hegel'scher Weisheit, davor niederknien, sich die kostbaren Schläuche aufladen lassen, und damit weiter ziehen durch den märkische Sandwüste...

E, quasi quasi, si rimane incantati innanzi a quel pozzo della Sapienza, a quei camelli che vi si raccolgono intorno e piegano le gambe per lasciarsi caricare degli otri preziosi e riprendere le vie del deserto, e si sogna quella scena orientale. Poco piú oltre, nello stesso libro:

Nach der Messe gab's noch Allerlei zu schauen und zu hören, besonders die Predigt eines grossen vierstämmigen Mönchs, dessen befehlend kühnes altrömisches Gesicht gegen die grobe Bettelkutte gar wundersam abstach, so dass der Mann aussah wie ein Imperator der Armuth...

Quale ritratto, questo grosso robusto frate mendicante, che leva sulla rozza cocolla un viso di ardito comando, da antico romano, e pare un Imperatore della Povertà! Pochi tratti, che scolpiscono al vivo. — Il ciclo della *Nordsee* è pieno di scherzi sulla mitologia, che si direbbero sul tipo del consiglio degli dèi nella *Secchia rapita* o dello *Scherno degli dèi*; ma lo Heine usa un mirabile realismo nelle sue caricature e strane fantasie. Il Sole, o piuttosto la signora Sole, bella donna che ha fatto un matrimonio di convenienza col vecchio Dio del mare, va in giro il giorno pel cielo, adorna e splendida, come a una passeggiata o una festa

da ballo del bel mondo; ma a sera, quando torna a casa, sono scenate col consorte, e rimbrotti e contumelie da una parte e pianti dall'altra, finché il vecchio, disperato, salta giú dal letto e si alza sulla superficie del mare, a prender aria:

So sah ich ihn selbst verflossene Nacht
Bis an die Brust dem Meer enttauchen.
Er trug eine Jacke von gelbem Flanell,
Und eine liljenweise Schlafmütz',
Und ein abgewelktes Gesicht.

È proprio un vecchio marito disgraziato e stanco, vestito ridicolmente e col viso disfatto.

Tuttavia, se nello Heine non ci fosse altro che questa fine e sicura arte della celia, sarebbe difficile non consentire con coloro che gli negano vera poesia, e fors'anche ci sarebbe qualche ragione di non innamorarsi della sua figura morale, richiamando il detto del Pascal: *Diseur de bons mots, mauvais caractère.* Ma, oltre la virtú dei quadretti e dei ritratti, della commozione poetica spicciola e asservita a un fine pratico, Errico Heine ebbe una propria schietta e libera vena poetica, che a torto è stata talvolta giudicata istrionismo o affettazione sentimentale, perché tale non è ciò che si afferma fin nelle prime manifestazioni di un'anima, ricompare nelle condizioni meno propizie, si mantiene tenace sino agli ultimi giorni, e si è espresso in piccole liriche, pure e trasparenti come gocce di rugiada, e in innumerevoli brani di versi e di prose, di singolare freschezza. Questa sua fonte d'ispirazione si potrebbe chiamare la poesia della fanciullezza: della fanciullezza che sente la voluttà della casa paterna e del focolare, e sta ad ascoltare con grandi occhi aperti le fiabe e le saghe, e s' immerge nella lettura delle antiche storie, e si strugge di ammirazione per le figure dei guerrieri e dei vecchi sapienti,

ed ama con gli innammorati, e batte le ali intorno alle teste delle bionde reginelle, e rabbrivida ai casi terribili, e si fa mostrare il rudere del castello, testimone un tempo di tanti fatti meravigliosi, e le marmoree effigie delle tombe, e le immagini degli altari, e guarda con rapimento il canuto compaesano che traversa la via e di cui ode narrare che fu già uomo di guerra e di avventure. Certo, non mai questo sentimento fu cosí vivace come negli anni della fanciullezza dello Heine, nei primi moti della nostalgia verso il passato e della restaurazione; ed esso formò il fondo di una intera letteratura, non solo in Germania, ma dappertutto in Europa. Pure pochi lo provarono con pari intimità del piccolo ebreo di Düsseldorf, che sarebbe dovuto rimanervi in certa guisa estraneo, perché quel passato sognato e rimpianto non era il passato della propria gente. La soavità della fanciullezza, e delle immagini che attraggono lo spirito del fanciullo nel suo dischiudersi al mondo, accompagnò sempre Errico Heine, come i ricordi del primo nascere di un innocente ricambio di amore, che distillano dolcezza in perpetuo e raddolciscono i cuori piú amareggiati e inaspriti dalle prove della vita. Ode cantare vecchie romanze ed esclama:

Ein Traum war über mich gekommen;
Mir war, als sei ich noch ein Kind,
Und sässe still beim Lämpchenscheine
In Mutters fromme Kämmerleine,
Und läse Märchen wunderfeine,
Derweilen draussen Nacht und Wind...

È questo il suo vero sogno d'amore e di felicità, il suo idillio. Alla sua adolescenza appartiene un piccolo capolavoro di commovente devozione soldatesca, *Die zwei Grenadiere*, ispirato dalla figura già fatta leggendaria di Napoleone; alla sua prima giovinezza, *Die Wallfahrt nach Kevlaar*, e

tante altre squisite cose come *Die Lorelei*, o le strofette sui tre re magi:

Die heiligen drei Kön 'ge aus Morgenland,
Sie frugen in jedem Städtchen:
— Wo geht der Weg nach Bethleem,
Ihr lieben Buben und Mädchen?

Ma ancora tra le romanze della maturità, cosí piene d'ironia e di riso, s'incontrano delicate storie di amore, di dolore e di tristezza, come lo *Schlachtfeld bei Hastings*, o quella del monaco che con terribile scongiuro riesce a risollevare dalla tomba la bellissima morta, che gli si siede accanto ed entrambi stanno a guardarsi senza parlare:

Ihr Blick ist traurig. Aus kalter Brust
Die schmerzlichen Seufzer steigen.
Die Todte setzt sich zu dem Mönch,
Sie schauen sich an und schweigen.

E questo affetto pei miti e per le leggende, per le domestiche e patrie costumanze e per le figure che le rappresentano, formano le parti poetiche dell'*Atta Troll* e del *Deutschland* e dei *Reisebilder* e della *Götterdämmerung*, e dei suoi scritti sulla storia e la letteratura tedesca. È stato detto a sua difesa che, cosí irriverente come sembra verso la patria, assai la amò, com'è provato da queste effusioni tenerissime; ma in effetti egli non amò mai la patria nel suo valore politico ed etico, sí la patria in quanto patria della fanciullezza, complesso e simbolo delle soavi impressioni un tempo godute:

Wie der Winterwandrer des Abends sich sehnt
Nach einer warmen, innigen Tasse Thee,
So sehnt sich jetzt mein Herz nach dir,
Mein deutsches Vaterland!...

dice celiando al solito, ma scoprendo nella celia il suo vero modo di sentire.

All'impeto verso la fanciullezza bisogna riportare, per bene intenderla, la sua poesia d'amore, perché egli non concepí mai l'amore come una passione che, fondendosi coi piú alti interessi morali, li colora di sé, o, contrastando con essi, produce l'interiore dramma e tragedia, ma sempre come un giuoco, un piacevole giuoco, il solo ristoro nel prosaico mondo moderno, ch'è privo di Dio e del diavolo e scuro e freddo (« Und wäre nicht das bisschen Liebe, So gäb 'es nirgends einen Halt »): un giuoco in cui talora si vince, piú spesso si perde, tal'altra se n'esce graffiati e malconci e lacrimanti, ma che è sempre interessante e divertente. Onde gli venne spontaneo adoprare la forma della poesia popolare, che era un'altra delle tendenze letterarie del tempo suo, acconcia per l'elementarità delle concezioni, del ritmo e persino della sintassi a quella elementarità di adorazioni, di inviti, di sospiri, di accuse e di rimpianti, che è rappresentata nell'*Intermezzo*, in *Die Heimkehr*, e sparsamente in altre raccolte. L'amore vi tesse anche le sue fiabe come negli indimenticabili:

Die Lotosblume ängstingt
Sich vor der Sonne Pracht...

e:

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh...

Ma anche quando non cantò piú le cuginette che non avevano voluto saper di lui, e ammirò men pure bellezze di quella che gli aveva ispirato:

Du bist wie eine Blume,
So höld, schön und rein...

e narrò avventure meno innocenti come il viaggio notturno in carrozza postale, lo scherzare e ridere con la vicina e al far dell'alba:

Doch als es Morgens tagte,
Mein Kind, wie staunten wir!
Denn zwischen uns sass Amor,
Der blinde Passager...

e si aggirò tra le Ortensie e le Clarisse, il giuoco si fece da sentimentale sensuale, l'adolescente sospiroso cedette il luogo al giovinotto dissoluto; ma giuoco rimase sempre. Uditelo a pericoloso colloquio con l'Ortensia:

Wir standen an der Strasseneck,
Wohl über eine Stunde;
Wir sprachen voller Zärtlichkeit
Von unseren Seelenbunde.
Wir sagten uns viel hundertmal,
Dass wir einander lieben;
Wir standen an der Strasseneck,
Und sind da stehn geblieben.
Die Göttin der Gelegenheit,
Wie'n Zöfchen flink und heiter
Kam sie vorbei und sah uns stehen,
Und lachend ging sie weiter.

Finalmente, alla poesia del fanciullesco la celia, l'ironia, la satira heiniana deve, oltre tante particolari immagini e invenzioni, il suo mezzo piú generale ed efficace, il tono, che è di un ragazzo malizioso, dall'aria candida, che osserva tutto e fa le viste di meravigliarsi e si mostra inconsapevole degli acuti dardi che configge nelle altrui carni. Questa parte egli la rappresentò fino all'ultimo, senza mai lasciarsi prendere dall'indignazione giovenalesca o dalla passione travolgente; e non gli fu difficile, perché era la parte che meglio gli conveniva e piú conferiva all'effetto del suo celiare.

Ma quest'ultimo rese forse alla sua poesia men buono servigio di quello che ne ricevette. E già anche nelle sue raccolte di carattere piú lirico la linea si sposta di frequente dalla semplicità commossa allo scherzo: il suo stile acquistò dal continuo celiare un modo spiritoso di esprimersi, che preclude l'adito ai versi potenti per nerbo o incantevoli per musica. Certamente lo spirito comico gli giovò per liberarsi presto dagli idoli ai quali aveva sacrificato nella sua adolescenza, — egli, che, com'ebbe a dire, aveva frequentato a lungo il Kiffhäuser, il Venusberg e altre « catacombe della Romantica », e che di romanticherie lasciò documenti in parecchie composizioni dei *Junge Leiden*, e segnatamente nelle due tragedie, l'una delle quali si attiene al genere moresco-ispano, e l'altra a quello dei drammi del destino con spettri e vendette fatali, cioè entrambe alla moda letteraria; — e certamente, d'altra parte, le forme del canto popolare, restaurate in Germania in età di somma cultura e raffinatezza, facilmente volgevano allo scherzoso, e lo scherzoso toglieva loro quel che d'insipido o di assurdo presentavano e che in altri paesi, come in Italia, finí col dar luogo alle parodie (il « prode Anselmo »). Ma, insomma, lo Heine, liberandosi dalle gonfiezze romantiche, mantenne il concetto romantico dell'ironia, e ne fece uso larghissimo, specie nell'*Atta Troll* e nel *Romancero*, e ricadde nella celia, reso impotente a piú profonde ispirazioni o subito dissolvendole in quell'atto. Non già che, nel genere scherzoso, le nuove romanze non siano spesso assai felici. Piacerà la bonaria canzonatura delle genealogie medievali in *Schelm von Bergen*, nobile stirpe, discendente dal carnefice del villaggio, fatto gentiluomo per combinazione, e il finale solenne:

So ward der Henker ein Edelmann
Und Ahnherr der Schelme von Bergen.
Ein stolzes Geschlecht! es blühte am Rhein,
Jetzt schläft es in steinernen Särgen...

Piacerà il lussurioso-eroico-comico di Alì Bei, che si toglie d'un balzo di braccio alle sue donne dell'harem per inforcare il cavallo e a correre alla battaglia, e, ancora con la mimica della lascivia in sul viso, va falciando le teste dei cristiani:

Während er die Franken Köpfe
Dutzendweis herunter säbelt,
Lächelt er, wie ein Verliebter,
Ja, er lächelt, sanft und zärtlich...

Piaceranno tante altre simili; ma in esse non si esprime un piú complesso sentire, come molti credono alla vista di siffatta poesia romantico-ironica, ma anzi un sentire oltrepassato e superficializzato, surrogato dalla leggerezza del riso: il poeta, propriamente detto, vi si spegne. Né risorge nei *Letzte Gedichte*, dove si effonde l'angoscia fisica, il disfacimento, il terrore della tomba, la disperazione del distacco dai piaceri della vita, ma sempre con quei modi spiritosi, che erano diventati per lui una piega, una maniera. È stato detto da non ricordo quale critico tedesco che in essa lo Heine è un « Arlecchino del dolore »; e forse è troppo dire, e meglio si direbbe un « Arlecchino doloroso », perché il dolore, in quell'alterna sembianza dell'uomo di spirito, uso ad affrontare la vita con epigrammi, e della creatura straziata e morente, vi si sente sin troppo immediatamente, e non abbastanza poeticamente.

Tale fu Errico Heine, e, cosí guardandolo, torna affatto comprensibile che altri non riesca ad ammirarlo e ad amarlo con pieno abbandono, e ripugni a far di lui un eroe della poesia nazionale; perché egli (e il paragone non gli sarebbe parso offensivo) scopre troppo spesso il « piè forcuto », che non è attributo di poeta.

XVI

GEORGE SAND

I cento e piú volumi della Sand, che fecero fremere e impallidire le nostre avole, si leggono ora con fatica e non piace rileggerli, e sembrano un giuoco che non diverte piú, perché ne è noto il meccanismo. E quando io vedo recenti estetici e critici pensare candidamente che la poesia coincida con le manifestazioni sociali e le opere pratiche e pretendere di trattarla come prodotto storico della stessa qualità di quelle, mi meraviglio come non restino colpiti da codesti grandi esempî di decadenze e non si accorgano della impossibilità di ravvivare come poesia ciò che, non essendo stato mai tale intrinsecamente, non essendo nato come tale, non è come tale ravvivabile. Si sa che, nel fervido interessamento che certe opere destano, non si scelgono pel sottile e con esattezza gli aggettivi di lode, tanto piú che, per la virtú metaforizzante del linguaggio, questi aggettivi si commutano tra loro; e cosí accade che si chiami « bello » quel che ha recato soltanto un gradevole stimolo all'immaginazione, o ha scosso gli animi, o li ha persuasi, o li ha rafforzati nelle loro persuasioni. Ma passa il tempo, gl'interessi sociali e pratici si spostano e variano, i vecchi piaceri stancano, ed ecco che, all'occhio del conoscitore, quel

che era veramente bello rifulge sempre, e le altre cose, che parevano belle o erano state chiamate a questo modo, non piú sorrette dalle forze che agevolavano l'illusione, impallidiscono, smortiscono, si sommergono nell'oscurità. Allora, il critico storico, o piuttosto malamente storico, che prende a discorrere d'arte senza fede nell'idea dell'arte, s'industria a dare equivalenti del perduto piacere, di cui avanza la fama; e, per esempio, cercherà di rendere di nuovo gradevoli i romanzi di George Sand col presentare in modo simpatico la loro autrice, la feconda scrittrice, « l'Isis du roman contemporain, la bonne déesse aux multiples mamelles, toujours ruisselantes », e con l'assicurare che « il fait bon se refraîchir dans ce fleuve de lait ». Ma il lettore avveduto gusta la graziosa immagine e non si rinfresca in quel latte. Ovvero richiamerà l'attenzione sull'attrattiva di curiosità che i personaggi di quei romanzi esercitano, quando li si consideri nella storia: « comme il ne sont plus du tout nos contemporains, leur fausseté ne nous gêne plus: nous ne voyons en eux que les témoins du romanesque d'une époque; et même nous finissons par les aimer parce qu'ils ont plu à nos pères ». Ma il lettore, che ha, in quel caso, desiderio di creature poetiche e non di mummie e di altrettali curiosità storiche, non si lascia sedurre a scambiare i due diversi ordini di oggetti. Sono anch'io dilettante di libri romantici, e soprattutto di libri illustrati, tra i quali posseggo, come *Les femmes de Walter Scott*, cosí *Les femmes de George Sand* (quanti bei visetti! quante superbe figure dominatrici di cuori!), e le guardo con sorriso; ma quel sorriso non esprime una pura soddisfazione artistica. O ancora quel critico conterà sopra una ripresa d'interesse alla lettura di quei romanzi per effetto di sazietà e reazione contro il diverso convenzionalismo della romanzeria naturalistica e veristica; e sebbene ciò possa accadere (e sia accaduto in un caso celebre, nella grande fortuna ottenuta

dal *Cirano de Bergerac* del Rostand, pasticcio alla Hugo e alla Dumas padre, imbandito in momento di nausea pel verismo e pel borghesismo), quella ripresa, determinata da motivi estrinseci e contingenti, si dimostra anch'essa labile.

Praticamente, Georg Sand fu senza dubbio tra i piú notevoli rappresentanti della vita morale europea nel ventennio che precesse la rivoluzione del 1848. E la rappresentò in primo luogo ed energicamente in una strana utopia che si potrebbe chiamare « religione dell'amore », la quale, appunto per questo tratto religioso, si distingueva dalla *sensiblerie* del secolo decimottavo e portava l'impronta dei nuovi tempi, tempi senza Dio e pur bramosi di un Dio. Secondo il modo di vedere di questa religione, il valore e il significato della vita si ripongono nell'amore, proprio nell'amore, sessualmente inteso; ed Eros è il dio, sebbene nella fraseologia rettorica d'allora si preferisse, con certa unzione, formulare questo pensiero dicendo che « l'amore viene da Dio ». L'amore, essendo il sommo e anzi l'unico atto del culto religioso, non riconosce altra legge sopra di sé: sorto che sia, ha diritto all'appagamento, il « diritto della passione ». Ed è sovrano: non tollera divisione di regno con altri affetti: ogni altra passione e azione gli dev'essere sottomessa, servirlo e riceverne regola. È anche unico ed eterno; e, quando sembra che varî d'oggetto, la colpa è della società che lo intralcia con le sue stolte e tiranniche leggi, o dei casi materiali, che lo turbano: nella sua essenza, esso è costanza e fedeltà. Chi ama non riamato deve rispettare nella creatura amata la passione per diverso oggetto, e l'amore comanda che si sacrifichi per far che quella celebri in piena libertà e gioia il sacro rito: in questo sacrificio, si adempie il dovere, si attua l'eroismo del perfetto amatore.

Quale era stata la tragedia di Lelia? Questa appunto. Amava un uomo per tutti i rispetti degnissimo, ma ne era amata al modo che usano gli uomini che lavorano, a in-

tervalli e a riprese. Orrore! « Il y avait pour lui dans l'accomplissement du devoir social, des satisfactions d'amour propre plus vives, ou du moins plus profondes, plus constantes, plus nécessaires, que les saintes délices d'un pur amour ». Delusa, ella rimane per sempre desolata e disperata. « Je n'eus plus rien à mettre à la place. Tout me parut petit près de ce colosse imaginaire. L'amitié me sembla froide, la religion mensonge, et la poésie était morte avec l'amour ». La molla della vita era stata spezzata. « Qu'est-ce que l'amour? n'est-ce pas un culte? et derrière ce culte, l'objet aimé n'est-il pas le dieu? Et si lui-même prend plaisir à detruire la foi qu'il inspirait, comment l'âme peut-elle se choisir un autre dieu parmi d'autres créatures? Elle a rêvé l'idéal, et, tant qu'elle a cru trouver la perfection dans un être de sa race, elle s'est prosternée devant lui. Mais maintenant elle sait que son idéal n'est pas de ce monde ».

E quale la tragedia di Jacques? Egli ama la giovinetta Fernanda, e la sposa; ma, dopo qualche tempo, Fernanda è amata da un altro e lo riama. Jacques è anche lui fedele adepto della nuova religione; e come mai dunque oserebbe protestare, biasimare, condannare, in nome di un'inferiore morale, quando divampa quel fuoco sacro, che è la suprema, la sola, la vera moralità? « Aujourd'hui elle cède à une passion qu'un an de combats et de résistances a enracinée dans son cœur; je suis forcé de l'admirer, car je pourrais l'aimer encore, y eût elle cédé au bout d'un mois. Nulle créature humaine ne peut commander à l'amour, et nul n'est coupable pour le ressentir et pour le perdre. Ce qui avilit la femme, c'est le mensonge »: la menzogna, in questo caso empia, perché rinnega il vero Dio. Che cosa farà egli? « O Fernande! — esclama, sentendo intorno a sé la censura e la malevolenza sociale — j'aime mieux faire rire de moi que de faire couler tes larmes; j'aime mieux les railleries de l'univers entier que ta haine et ta douleur! ». Egli si

sopprimerà, lasciando libero campo alle due anime amanti: si sopprimerà senza ch'esse possano sospettare che si è ammazzato per loro. « Ne maudis pas (scrive alla sorella) ces deux amants qui vont profiter de ma mort. Ils ne sont pas coupables, ils s'aiment. Il n'y a pas de crime là où il y a de l'amour sincère ».

In questo lor sentire, Lelia e Jacques, esseri eletti e sublimi, portano al piú alto grado la propria sublimità. Jacques sa tutto, può tutto, coraggioso in ogni prova, prode di mano, sarebbe in grado di compiere le piú alte imprese; e, nondimeno, tutte queste sue molteplici, rare e ricche doti getta superbamente ai piedi dell'amore. Lelia è tutt'insieme Tasso e Alighieri e Shakespeare e Romeo e Amleto e Giulietta e Corinna e Lara: « elle réunit toutes les idéalités parce qu'elle réunit le génie de tous le poètes, la grandeur de tous les caractères ». A guardarla, subito ci si manifesta la Dea. In mezzo alla folla, nel festino,

au dessus de tout s'élevait la grande figure isolée de Lélia. Appuyée contre un cippe de bronze antique, sur les degrés de l'amphithéâtre, elle contemplait aussi le bal, elle avait revêtu aussi un costume caractéristique, mais l'avait choisi noble et sombre comme elle: elle avait le vêtement austère et pourtant recherché, la pâleur, la gravité, le regard profond d'un jeune poëte d'autrefois, alors que les temps étaient poétiques et que la poésie n'était pas coudoyée dans la foule. Les cheveux noirs de Lélia, rejetés en arrière, laissaient à découvert ce front où le doigt de Dieu semblait avoir imprimé le sceau d'une mystérieuse infortune, et que les regards du jeune Sténio interrogeaient sans cesse avec l'anxieté du pilote attentif au moindre souffle du vent et à l'aspect des moindres nuées sur un ciel pur. Le manteau de Lélia était moins noir, moins velouté que ses grands yeux couronnés d'un sourcil mobile. La blancheur mate de son visage et de son cou se perdait dans celle de sa vaste fraise, et la froide respiration de son sein impénétrable ne soulevait pas même le satin noir et les triples rangs de sa chaîne d'or.

Tale è Lelia, composta in istatua, con paludamento correlativo. Ma ella gira pel mondo, percorre campagne e deserti, ascende montagne, effondendo la sua grande anima in gesti magnifici, sguardi magnetici, ardori da febbricitante, in azioni straordinarie, con grandi parole, dando torto a Dio, torto alla società, ma non mai a sé stessa, a volta a volta Werther, Faust, Réné, Oberman, e a volta a volta ribelle, eroina, santa.

Tutta codesta scenografia e coreografia del sublime ormai non inganna piú nessuno. Jacques non si cela ai nostri occhi nella sua miseria di ozioso, non giunto mai a rendersi conto che vivere è proporsi un fine, lavorare (nelle stampe romantiche, che ho dinanzi, è figurato triste nello sguardo di maniaco erotico, sdraiato a terra, su molli cuscini, fumando una lunghissima pipa!); nella sua miseria di falso raffinato, privo di coscienza morale e perciò inetto a richiederla e a risvegliarla negli altri; di eroe, che ha del malvivente. Tutt'al piú, a essergli indulgente, lo si può considerare come un povero neurastenico, che ragiona la sua follia. Lelia è parimente una maniaca, alla quale la parola piú savia che sia stata forse mai indirizzata gliela dice la sorella prostituta (perchè si viene a conoscere che ella ha una sorella la quale esercita tal ufficio sociale e non però si sente meno di lei sublime!): «Eh bien, dit Pulchérie, puisque vous ne pouvez vous faire religieuse, faites-vous courtisane». Addirittura delinquente, nei fatti e nell'anima, è Leone Leoni; ma egli ha ricevuto «da Dio» il dono di «saper amare»; e perciò un'eletta donna si lascia trascinare da lui tra le abiettezze e i delitti, e non se ne può distaccare, o, se egli l'abbandona, corre di nuovo subito al suo richiamo, perché la «mano di Dio» li ha per sempre uniti con l'amore!

La ideologia erotica della Sand è quella che ancora s'incontra presso molte donne che, seguendo senza freno

e senza tregua ogni capriccio dei loro sensi e della loro immaginazione, non solo sono incapaci di rimorsi e di umiltà, ma per dippiú si esaltano in sé stesse e si vagheggiano invitti campioni di libertà e di sincerità, martiri nobilissime d'irresistibile passione, e come tali si offrono all'ammirazione delle genti, ed essendo in cuor loro e nelle loro azioni ferocemente egoiste, vogliono dare a intendere, e si danno a intendere, di essere modelli di devozione, di tenerezza e di sacrificio; e si tengono affascinanti, e sono fastidiose e seccatrici del prossimo. Nelle vicende dei suoi romantici amori la Sand ebbe una volta a imbattersi in un galantuomo, un giovane e valente medico veneziano, che ella per qualche tempo trasse nel circolo della sua strana vita affettiva e menò seco a Parigi e presto se ne saziò, e il giovane, che era dignitoso e serio, non le corse dietro e si ridié tutto ai suoi studî. « La mia presenza la imbarazzava (scrisse quel brav'uomo, riandando da vecchio ottuagenario i ricordi della sua remota avventura in cui aveva involontariamente funzionato da Octave tra Jacques-Musset e Fernande-Sand): le era di noia questo italiano che col suo schietto buon senso abbatteva la sublimità incompresa, della quale era usa circondare la stanchezza dei suoi amori ». Assai volte furono accusati d'immoralità, cioè di malsana efficacia, i romanzi della Sand; e certamente la ideologia che inculcavano, nata da sensuale bramosia e scomposta passione, tendeva a rinfocolare sensualità e passione e loro offriva una sorta di giustificazione teorica. Turbò questa scrittrice molte anime e disordinò o contribuí a disordinare molti cervelli di donne, e ancora produce tali effetti attraverso le risonanze dell'opera sua, che non son poche. Soprattutto in Russia la sua efficacia fu grande, come attesta il Dostoiewski, che racconta come da lei si attendesse, in un prossimo avvenire, « qualcosa d'immenso, d'inaudito, soluzioni definitive dei problemi dell'umanità », e giudica

che il popolo russo era il popolo fatto per lei, perché è missione propria di questo popolo « l'adozione di tutti gl' interessi spirituali del genere umano ». Elogio che suona non meno grave per la Russia che per la Sand, alla quale spetterebbe responsabilità nell'aver contribuito a educare i cervelli russi al nitido pensare e al limpido sentire.

Col riconoscere (come già l'amante di buon senso, l'italiano dottor Pagello) l'origine affatto sensuale e patologica delle teorie della Sand, della sua religione dell'amore, e con l'ammettere il biasimo dell'immoralità, si è già implicitamente detto che esse non avevano importanza dottrinale o filosofica, né pregio alcuno di verità. La verità, per amara che sia e pessimistica che sembri, è sempre morale e fonte di moralità; e la Sand non seppe ricavar verità dal suo spasimo nervoso, che mise in formole solo nell'apparenza teoriche. Ma nemmeno quella ideologia, nel tradursi in romanzi, diventava veramente poesia e arte, perché anche l'arte è verità, e richiede sincerità verso sé stessi, una superiore sincerità che vinca l'unilaterale interesse pratico e penetri a fondo, indagatrice, nell'anima, e dissipi o discerna le nuvole. La Sand non era mente profonda, non aveva forte vita interiore, quantunque fosse volentieri taciturna e chiusa in sé, assorta, come la descrivono i contemporanei; ma assorta nel sognare, nel tessere la tela delle immaginazioni, come donna ch'ella era. E, come donna, non concepí mai che l'arte andasse rispettata e sempre la tenne quasi naturale sfogo della propria sensibilità e della propria intellettualità; e, come donna, portò nelle cose dell'arte il senso pratico, di economia domestica e di sapienza commerciale, e mirò sempre a fare, anzitutto, quel che si chiama il romanzo, il libro piacente, e a farne molti, perché molti fruttavano molto. Osservava la realtà, e chi non la osserva? la osservava anche con attenzione; ma il suo lavoro consisteva, come diceva, nell' « idealizzarla ». E per-

ché non si pensi con questo idealizzamento al severo processo della purificazione ossia della vera e propria creazione artistica, e perché si veda di quanto scarsa importanza sia il consueto porre a contrasto i suoi romanzi come « idealistici » con quelli « veristici », è bene ricordare in qual modo ella intendeva quell'idealizzamento. L'intendeva a questo modo, come la costruzione di un personaggio che doveva compendiare il sentimento o l'idea principale del romanzo, e rappresentare la passione dell'amore; al quale personaggio dava « toutes les puissances dont on a l'aspiration en soi même, ou toutes les douleurs dont on a vu et senti la blessure », e una « importance exceptionelle dans la vie, des forces au-dessus du vulgaire, des charmes et des souffrances », e cosí via. Questo processo, affatto pratico, dell'immaginazione che si piace e vuol piacere è stato altresí scambiato a torto con l'anima poetica, e si è detto e si ripete che la Sand, « grâce à cette richesse inépuisable d'imagination et ce don expressif du style, est restée un poète qui a peu d'égaux, un des plus grands poètes de sa race et de son temps », e assai si loda il suo « lirismo », e i suoi romanzi sono stati definiti « romanzi lirici ». « Lirismo » è ben detto, in quanto non s'intende con esso la « lirica », ma la verbosa rettorica della passione. D'altra parte, si suole ammettere e riconoscere (e il « lirismo » dovrebbe qui valere come *fiche de consolation*) la difettosa composizione o la mancanza di composizione di quei romanzi, e non si avverte che ciò dipendeva in lei dalla mancanza di un vigoroso pensiero o, per dir meglio, di un motivo poetico ispiratore, onde ella si abbandonava alla casualità dei personaggi e degli avvenimenti, i quali potevano essere cosí o al contrario, e, poiché scarsa era la loro coerenza, non le riusciva difficile cangiare o volgere al contrario questo o quello dei suoi romanzi, mutare le sorti d'*Indiana* o di *Lélia*, facendo sposare Indiana e Ralph o facendo mo-

rire Lelia in un monastero. Spesso anche le accadeva di iniziare con forza e con bravura i suoi racconti, come il *Mauprat*; ma, quando si aspetta che quell'inizio trovi nel corso e nella fine il suo pieno significato, la si vede perdersi nel convenzionale e negli intrighi e nel trivialmente avventuroso.

Il lirismo come « montatura » e il « piacente » dell'amore romanzesco è in tutti i suoi volumi, con varia proporzione, sicché in alcuni prepondera l'uno e in altri l'altro. In *Lélia*, che è il suo maggiore sforzo poetico, domina il primo: qui tutto luccica e risuona, e l'occhio ne prova come un barbaglio e l'orecchio è sedotto e stordito. I personaggi di *Lélia* non sono né allegorie, né individui poetici: non allegorie, perché manca in essi determinatezza di concetti, non individui poetici, perché manca determinatezza di caratteri. Quel poema in prosa, quel *Faust* femminile, non si risolve neppure in una sequela di liriche, perché, in luogo di lirica, abbonda di enfasi e di declamazione; neppur quando si tenta espressamente la lirica, come nel canto, composto da Lelia, *à Dieu*: « Pourquoi, pourquoi nous avez-vous fait ainsi? Quel profit tirez-vous de nos souffrances? Quelle gloire notre abjection et notre néant ajoutent-ils à votre gloire? les tourments sont-ils nécessaires à l'homme pour lui faire désirer le ciel? L'espérance est-elle une faible et pâle fleur qui ne croît que parmi les rochers, sous le souffle des orages? Fleur précieuse, suave parfum, viens habiter ce cœur avide et devasté!... ». Ciò che vi grandeggia è lo sforzo dello straordinario, il romanzesco nel senso peggiore, l'occhio stralunato e il gestire agitato e il cervello vuoto. Lelia, Trenmor, Stenio vanno in barca:

Trenmor tomba dans une profonde rêverie. Ses compagnes imitèrent son silence. La belle Lélia regardait le sillage de la barque où le reflet des étoiles tremblantes faisait comme des

menus filets d'or mouvant. Sténio, les yeux attachés sur elle, ne voyait qu'elle dans l'univers. Quand la brise, qui commençait à se lever par frissons brusques et rares, lui jetait au visage une tresse des cheveux noirs de Lélia, ou seulement la frange de son écharpe, il frémissait comme les eaux du lac, comme les rosaux du rivage; et puis la brise tombait tout à coup comme l'haleine épuisée d'un sein fatigué de souffrir. Les cheveux de Lélia et le plis de son écharpe retombaient sur son sein, et Sténio cherchait en vain un regard dans ses yeux dont le feu savait si bien percer les ténèbres, quand Lélia daignait être femme. Mais à quoi pensait Lélia en regardant le sillage de la barque?...

Restiamo in soggezione dinanzi a questa comitiva di esseri sublimi. E questo è un bacio sublime:

Lélia passa ses doigts dans les cheveux parfumés de Sténio, et attirant sa tête sur son sein, elle la couvrit de baisers. Rarement il lui était arrivé d'effleurer ce beau front de ses lèvres. Une caresse de Lélia était un don du ciel aussi rare qu'une fleur oubliée par l'hiver, et qu'on trouve épanouie sur la neige. Aussi cette brusque et brûlante effusion faillit coûter la vie à l'enfant qui avait reçu des lèvres froides de Lélia le premier baiser d'amour. Il devint pâle, son cœur cessa de battre; près de mourir, il la repoussa de toute sa force, car il n'avait jamais tant craint la mort qu'en cet instant où la vie se révélait à lui.

E questa è una elemosina sublime: « Lélia m'a remis quelque chose qui ressemble à la rançon d'un roi, avec la même simplicité qu'un autre eût mise à me donner un obole ».

Che cosa rimane veramente di *Lélia*? Il documento di uno stato di spirito. Abbiamo già raccolto i dommi, che in quel libro si stabiliscono, della religione erotica; e altre parole converrebbe raccogliere, qual è la negazione del progresso, perché il progresso non può « creare un nuovo

senso» né «perfezionare l'organizzazione umana»; o la brama di Lelia, che vorrebbe «mourir par curiosité»; o la stessa Lelia che, al termine del romanzo, esclama: «Depuis dix mille ans, j'ai crié dans l'infini: —Vérité! Vérité! — Depuis dix mille ans, l'infini me répond: — Désir! Désir!».

Anche i personaggi di *Jacques* sono fantasmi di esasperata sensualità erotica: l'eroe stesso, misterioso, perfettissimo, fannullone, che ha per supremo bisogno e per unica occupazione il puro amore (non l'amore puro), e cosí servizievole alle donne che all'occorrenza sa sparire perché attendano indisturbate al lor piacere; Silvia, la sorella di tanto eroe, eroica essa stessa, la quale si consacra alla solitudine «par excès de richesse et d'amour». («Je me sens dans l'âme une soif ardente d'adorer à genoux quelque être sublime et je ne rencontre que des êtres ordinaires; je voudrais faire un dieu de mon amant et je n'ai affaire qu'à des hommes»); e la coppia di Fernanda e Ottavio. L'arte vi è altrettanto facile, perché il romanzo si svolge per lettere, tutte nello stesso stile fiorito, lettere che non sono lettere se non per grosso artifizio, e dissertano, narrano gli antefatti, dicono quanto occorre dire per informare i lettori. Arte di second'ordine, come già nel primo romanzo, quello che diè fama all'autrice, *Indiana*, che è il tipo di tanti altri suoi, nei quali prepondera il mestiere. Non c'è in quel celebre romanzo né un'idea né un vero motivo poetico: il tema (una donna giovane, sposata a un uomo vecchio, e bramosa di amare giovanilmente e di essere giovanilmente amata) è trattato estrinsecamente e materialmente, complicato ma non sviluppato mercé strani casi, sorprese, suicidî, traversate dell'Oceano, e simili. «Ce cœur silencieux et brisé appelait toujours à son insu un cœur jeune et généreux pour le ranimer... Madame Delmare était vraiment malheureuse, et la première fois qu'elle sentit dans son atmosphère glacée pénétrer le souffle embrasé d'un

homme jeune et ardent, la première fois qu'une parole tendre et caressante enivra son oreille, et qu'une bouche frémissante vint, comme un fer rouge, marquer sa main, elle ne pensa ni aux devoirs qu'on lui avait imposés, ni à la prudence qu'on lui avait recommandée, ni à l'avenir qu'on lui avait prédit... ». Sono frasi generiche o comuni, sebbene di quelle che nella loro vaghezza e povertà tanto piacciono alle donne; e casuali, privi di necessità, sono gli avvenimenti e i personaggi, tra i quali c'è il *deus ex machina*, un cugino, Ralph, l'amante tacito, che non lascia mai scorgere o sospettare il suo sentimento, che indovina tutto quello che pensa o si accinge a fare la cugina, interviene provvidenzialmente a ogni momento di pericolo o di disperazione, e alla fine prorompe in una grande parlantina, con la quale si discopre per l'opposto di quel che fin allora era apparso. Nella prima forma del romanzo l'autrice faceva suicidare insieme i due cugini, che si gettavano da una roccia in una cascata; poi, come si è detto, ebbe compassione di loro, e li fece sposare.

Certamente pregi secondarî risplendono nei romanzi della Sand, che è scrittrice di mirabile abbondanza e fluidità, sebbene di scarso rilievo, e sa narrare e descrivere in modo vivace. Ma forse i soli punti nei quali il suo scrivere s'avviva di qualche poesia è nelle « scene naturali », per concorde giudizio lodate, e che rispondevano a un moto sincero del suo spirito, a una piccola musica che le cantava in fondo all'anima fra tanto frastuono di passioni artificiosamente iperbolizzate e d'idee mal pensate, e in mezzo ai convenzionalismi e agli espedienti del mestiere. Anche in esse c'è del fiorito e del rettorico e del verboso; ma talvolta rendono assai bene il sentimento di attesa, di malinconia, di abbandono, di purificazione, di lietezza, che la Sand infondeva negli spettacoli della natura. Lelia nella solitudine della campagna:

Je restai là tant que le soleil fut au-dessus de l'horizon, et tout ce temps-là je fus bien. Mais quand il n'y eut plus dans le ciel que des reflets, une inquiétude croissante se répandit dans la nature. Le vent s'éleva, les étoiles semblèrent lutter contre les nuages agités. Les oiseaux de proie élevèrent leurs grands cris et leur vol puissant dans le ciel: ils cherchaient un gite pour la nuit, ils étaient tourmentés par le besoin, par la crainte. Ils semblaient esclaves de la necessité, de la faiblesse et de l'habitude, comme s'ils eussent été des hommes.

Cette émotion à l'approche de la nuit se révélait dans les plus petites choses. Les papillons d'azur, qui dorment au soleil dans les grandes herbes, s'élevèrent en tourbillons pour aller s'enfuir dans ces mystérieuses retraites où on ne les trouve jamais. La grenouille verte des marais et le grillon aux ailes métalliques commencèrent à semer l'air de notes tristes et incomplètes qui produisirent sur mes nerfs une sorte d'irritation chagrine. Les plantes elles-mêmes semblaient frissonner au souffle humide du soir. Elles fermaient leurs feuilles, elles crispaient leurs anthères, elles retiraient leurs pétales au fond de leur calice. D'autres, amoureuses à l'heure de la brise, qui se charge de leurs messages et de leurs étreintes, s'entreouvraient coquettes, palpitantes, chaudes au toucher comme des poitrines humaines. Toutes s'arrangeaient pour dormir ou pour aimer.

Il selvatico Mauprat, dopo alcune parole di Edmea, esce di notte all'aperto e sente per la prima volta amore e gentilezza:

Je traversais un lieu découvert où quelques massifs de jeunes arbres coupaient ça et là les vertes steppes des pâturages. De grands bœufs d'un blond clair, agenouillés sur l'herbe courte, immobiles, paraissaient plongés dans de paisibles contemplations. Des collines adoucies montaient vers l'horizon, et leurs croupes veloutées semblaient jouer dans les purs reflets de la lune. Pour la première fois de ma vie, je sentis les beautés voluptueuses et les émanations sublimes de la nuit. J'étais

pénétré de je ne sais quel bien-être inconnu; il me semblait que pour la première fois je voyais la lune, les coteaux et les prairies. Je me souvenais d'avoir entendu dire à Edmée qu'il n'y avait pas de plus beau spectacle que celui de la nature, et je m'étonnais de ne l'avoir pas su jusque-là. J'eus par instants la pensée de me mettre à genoux et de prier Dieu; mais je craignais de ne pas savoir lui parler et de l'offenser en le priant mal. Vous avouerai-je une singulière fantaisie qui me vint comme une révélation enfantine de l'amour poétique au sein du chaos de mon ignorance? La lune éclairait si largement les objets, que je distinguais dans le gazon les moindres fleurettes. Une petite marguerite des prés me sembla si belle, avec sa collerette blanche frangée de pourpre et son calice d'or plein des diamants de la rosée, que je la cueillis et la couvris de baisers, en m'écriant, dans une sorte d'égarement délicieux: — C'est toi, Edmée! oui, c'est toi! te voilà! tu ne me fuis plus!

Com'è noto, nel secondo periodo dei quattro nei quali i critici sogliono dividere la troppo copiosa produzione di George Sand, essa si dette a coltivare gl'ideali umanitarî e piú propriamente socialistici; e non pensò di suo, ma accolse e ripetette le idee degli uomini coi quali allora si legò d'amicizia, sicché per questa parte i suoi romanzi sono documenti della divulgazione ch'ebbero i concetti del socialismo prequarantottesco. Allo sfogo dettato dalle proprie esperienze personali si sostituí l'imparaticcio, al quale, del resto, ella fu condotta dalle già descritte disposizioni spirituali, cioè, in primo luogo, dal bisogno dello straordinario e del sublime, che dal piú ristretto campo dell'amore sessuale si spargeva in quello della società e dell'umanità; e, in secondo luogo, dal bisogno di scrittrice di romanzi, che doveva rinnovare il materiale dell'arte sua, minacciata di esaurimento dopo tanto abuso dei temi: «diritto della passione», «religione dell'amore», «inconseguibilità dell'ideale erotico-religioso». Sua idea personale e originale, e che

ben s'accordava con l'erotismo connaturato al suo spirito, fu, in materia di socialismo, l'avvicinamento e fusione delle classi sociali mercé innamoramenti e matrimonî tra dame e operai: il che era certamente ardito, perché se l'uomo borghese nei suoi impeti erotici, seguendo il piacere, è capace di sposare serve e contadine, la donna, in cui prevale la vanità, non si lascia andare a scelte analoghe e preferirà sempre l'elegante rompicollo all'onesto ma inelegante proletario. Comunque, tale è il motivo (motivo di testa) di alcuni suoi romanzi, tra i quali *Le meunier d'Angibault*, dove l'onesto operaio rilutta a sposare la baronessa di Blanchemont perché la sa ricca, e costei, quando viene in chiaro di essere stata rovinata dal defunto marito, dirige all'amato proletario una lettera di giubilo, che comincia cosí: « Henri, quel bonheur! quelle joie! je suis ruinée. Vous ne me reprocherez plus ma richesse, vous ne haïrez plus mes chaînes dorées. Je redeviens une femme que vous pouvez aimer sans remords, et qui n'a plus de sacrifices à s'imposer pour vous... ». Il romanzo è puerile non solo nel concetto, ma nella forma artistica, tutta *ficelles* e *clichés*. E quali dialoghi! Un mugnaio e un operaio discorrono, e dice l'operaio, facendo l'ipotesi di possedere un milione: « Je crois que je le distribuirais aux pauvres, comme les communistes chrétiens des premiers temps, afin de m'en débarrasser, quoique je sache fort bien que je ne ferais pas là une bonne œuvre véritable; car, en abandonnant leurs biens, ces premiers disciples de l'égalité fondaient une société. Ils apportaient aux malheureux una législation qui était en même temps une religion. Cet argent était le pain de l'âme en même temps que celui du corps. Ce partage était une doctrine et faisait des adeptes. Aujourd'hui, il n'y a a rien de semblable »; e via continuando.

Dello stesso periodo è *Consuelo*, che sta tra il romanzo storico — come allora piaceva e che faceva muovere i grandi

personaggi della storia mettendoli in relazione con altri immaginarî e li mostrava intenti a politicare, a intrigare e a innamorarsi — e il romanzo di tendenza socialistica. Consuelo è un'altra incarnazione di Lelia, una donna straordinaria, figliuola di una cantante di strada, cantante essa stessa, ma, non si sa come, fornita della maggiore conoscenza che si possa mai dare delle cose e del cuore umano, della maggiore forza di volontà, della maggiore dirittura, del maggior tatto e senso pratico, e, per giunta, d'intelletto acuto e critico, e di mente che medita Dio e il destino umano. Nel romanzo, si susseguono i miracoli da lei compiuti: l'idealizzamento o l'idoleggiamento, solito nella Sand, confluisce con le avventure che si accavallano, a comporre un perfetto romanzo da appendice. Vi sono qua e là parti gradevoli, come le prime prove di Consuelo in mezzo alla vita musicale della Venezia settecentesca o il viaggio che essa fa dalla Boemia all'Austria in compagnia del giovinetto Haydn; ma è una gradevolezza ottenuta piuttosto con le cose per sé gradevoli che con l'afflato poetico e la finezza dell'arte. Come la Sand fosse poco atta ad approfondire si può vedere nella figura del conte Alberto — il giovane nobile boemo che, rievocando la storia nazionale degli Ussiti, ne è come ossesso e la continua nella sua vita, quasi vibrazione di quella storia nel presente, — figura ben concepita ma che presto si superficializza e si disperde tra racconti di strani casi, di apparizioni terrificanti e d'intrighi.

Vero è che, nel terzo periodo che i critici distinguono nell'opera sua, la Sand, liberatasi cosí dalle sfrenate asserzioni di libertà amorosa come dalle tendenze socialistico-umanitarie, e rasserenatasi, avrebbe finalmente composto i suoi capolavori, i romanzi idillici, e donato alla Francia un genere letterario che ancora le mancava. E non si vuol negare che *La mare au diable*, *La petite Fadette*, *François le champi*, *Les maîtres sonneurs*, e qualche altro simile, siano

libri assai graziosi, pieni di dolcezza e di bontà, e, sotto l'aspetto letterario, di gran lunga meglio ordinati e proporzionati dei suoi precedenti, e scritti con maggior cura e con abile adopramento del parlare contadinesco. Pure, a dirla schietta, non sembra che in questi romanzi venga alfine a luce qualcosa di poetico, quanto piuttosto che vi trionfi bellamente la virtuosità della esperta compositrice di libri piacevoli. Si avverte, infatti, anche nel migliore di quei racconti, *La mare au diable*, un certo tono preparato; vi si sente il proposito di commuovere e deliziare con una storia d'innocenza e di tenerezza. La giovinetta Maria è cosí compita in ogni suo atto e detto! È una Consuelo campestre. Induce Germain a contentare il piccolo figliuolo e a condurlo con sé nella gita, e il ragazzo saltella di gioia. « Allons, allons! dit la jeune fille en le soulevant dans ses bras, tâchons d'apaiser ce pauvre cœur qui saute comme un petit oiseau, et si tu sents le froid quand la nuit viendra, dis-le moi, mon Pierre, je te serrerai dans ma cape. Embrasse ton petit père et demande lui pardon d'avoir fait le méchant. Dis que ça ne t'arrivera plus jamais, entends-tu?... ». Non pare che reciti la parte della perfetta seconda madre, per sedurre il giovinotto? Nel bosco dove sono costretti ad arrestarsi e passar la notte, Germain ha fame ed ella gli propone di pelare e cuocere una delle pernici che sono destinate in dono all'amico di suo padre. Segue questo dialogo: « Tu pourrais bien plumer l'autre, pour me montrer. — Vous voulez donc en manger deux? Quel ogre! allons, les voilà plumées. Je vais les cuire. — Tu ferais una parfaite cantinière, petite Marie, mais, par malheur, tu n'as pas de cantine, et je serai réduit à boire l'eau de cette mare. — Vous voudriez du vin, pas vrai? Il vous faudrait peut-être du café? Vous vous croyez à la foire sous la ramée! Appelez l'aubergiste: de la liqueur au fin laboreur de Belair! — Ah! petite méchante, vous vous moquez de moi? Vous ne boiriez

pas du vin, vous, si vous en aviez? — Moi j'en ai bu ce soir, avec vous chez la Rebecca, pour la seconde fois de ma vie; mais, si vous êtes bien sage, je vais vous en donner une bouteille quasi pleine, et du bon encore! — Comment, Marie, tu es donc sorcière, décidément?... ». Il lettore intende subito che il suo dovere è di parteggiare per la povera Maria, costretta a lasciar la madre e la propria casa per andare a lavorare lontano; e poiché Germain cerca moglie, o perché non sposerebbe proprio quella ragazza, cosí buona, cosí modesta, cosí perfetta in tutto? Il confronto con l'altra donna che gli era stata proposta per sposa riesce, com'era da attendersi, a pieno vantaggio della prima. E non manca quanto altro possa concorrere a far rifulgere la virtú di Maria e a preparare le liete nozze: il brutale padrone presso cui è mandata le vuol far violenza, ella fugge, quegli la insegue, e Germain la protegge e difende. Di questa e delle altre novelle rusticane della Sand è stata contestata l'esattezza nel ritrarre la vita dei contadini; e, come sempre, sotto una taccia impropria si celava un'altra propria, si manifestava lo scontento per quel che si avvertiva di manierato in quei racconti edificanti e consolanti. Nei *Maîtres sonneurs* Joseph apprende che Thérence è innamorata di lui. « Que me dis-tu là! s'écria-t-il, et quel nouveau malheur serait donc tombé sur moi? — Pourquoi serait-ce un malheur? — Tu me le demandes, Brulette? Est-ce que tu crois qu'il dépendrait de moi de lui rendre ses sentiments? — En bien, dit Brulette, tâchant de l'apaiser, elle s'en guérirait! — Je ne sais pas si l'on guérit de l'amour, répondit Joseph; mois moi, si j'avais fait, par ignorance et par manque de précautions, le malheur de la fille au Grand-Bûcheux, de la sœur d'Huriel, de la vierge des bois, qui a tant prié pour moi et veillé à ma vie, je serai si coupable, que je ne pourrais me le pardonner ». Non si tratta già di notare che lo sviluppo e l'affinamento morale di Joseph e degli altri contadini descritti

da George Sand sono difformi dalla realtà, ma sí invece che il tono è affettato, e che anche in questi idillî l'autrice si dà pensiero di fare opera gradevole e per questo appunto si è rivolta alla semplicità dei campi, cercando nuove fonti di diletto.

E che diremo, infine, dell'ultima maniera, del quarto periodo di George Sand, quando ella tornò alle storie di amore non piú campestre ma cittadino, e vi tornò ormai pacata e senza le fisime di ribelle e di apostolo che l'avevano sconvolta in passato? Il riconosciuto capolavoro di quest'ultimo periodo è *Le marquis de Villemer*, la storia, neppure allora nuova, della giovane istitutrice o lettrice, povera, bella e orgogliosa, che innamora di sé e finisce con lo sposare, vincendo l'ostacolo dei preconcetti sociali, il figlio della signora presso cui è impiegata. Qual uomo quel marchese di Villemer, schivo, timido, sensibile, delicato, generoso, un pozzo di scienza, un ingegno eletto, e che ha nel cuore la piaga sempre aperta di un grande amore spezzato dalla morte! e quel duca fratello, cosí scapato, cosí dissipatore, e cosí buono e sollecito della felicità altrui! e quella istitutrice, quella Carolina di Saint-Geneix, quale modello di donna, che unisce le piú belle virtú morali alle piú felici doti intellettuali e alla piú ferma volontà, nuova Consuelo, nuova *petite Marie*, nuova *petite Fadette*! È uno di quei romanzi che si leggono con rapimento da signorine, signore e gentiluomini, e hanno fortuna nella buona società, e che nella buona società si lodano come opere *exquises*: alle quali, se siete amatore di semplice poesia, vi consiglio di non accostarvi, perché vi riuscirebbero insipide e forse vi moverebbero a sdegno per la loro simulazione d'arte.

Ho voluto forse, con quel che son venuto dicendo, mancar di riverenza a un personaggio cosí cospicuo nella storia della vita spirituale del secolo decimonono, a una cosí insigne scrittrice, quale fu, senza dubbio, George Sand? Sa-

rebbe stato, a non dir altro, cosa di pessimo gusto. Io ho voluto solamente (conforme alla mia consaputa idea o fissazione e al cómpito che mi sono prefisso in queste note) far passare anche lei dalla *Literaturgeschichte* alla *Culturgeschichte*, nella quale solamente è dato intendere in modo adeguato l'opera sua e renderle giustizia. Giova persuadersi che la storia della poesia conta assai piú ristretto numero d'ingegni poetici ed artistici di quanto la gente immagina nel leggere i manuali di storia letteraria:

> Son, come i cigni, anco i poeti rari,
> poeti che non sian del nome indegni...

Gli altri, i piú, sono pubblicisti, oratori, conversatori, narratori, compositori di opere commoventi e piacevoli, ma non «cigni», non poeti.

XVII

FERNÁN CABALLERO

Migliore vena di poesia, e anche di « poesia idillica », che non nella celebratissima Sand a me par di trovare nella modesta scrittrice spagnuola, che si celava sotto il nome di Fernán Caballero (Cecilia Bohl de Faber). Era essa polemista e propagandista, ardente al pari della dama di Nohant, ma in senso dirittamente opposto, cioè cattolico, tradizionalistico e quasi reazionario; e nondimeno vedo in lei una solidità di mente, una semplicità di cuore e una vivezza di fantasia, che l'altra, con tanto maggiore facondia e virtuosità, non possedeva. Nella storia della poesia accade spesso di verificare il detto, che i primi saranno gli ultimi e gli ultimi i primi.

La polemica stessa e l'apostolato della Caballero mi sembrano, a dir vero, ben altrimenti fondati e giustificati e serî che non il torbido liberismo femminile della Sand e il suo superficiale socialismo. La vecchia e gloriosa Spagna cattolica e guerriera, dopo essersi riscossa a un tratto dal sonno nel quale era caduta, dopo aver con le sue forze popolari combattuto l'imperialismo francese e napoleonico, invece di perseverare nel carattere con tanta prodezza riaffermato, si andava aprendo, per opera di molti dei suoi figli,

alle nuove forme sociali e politiche e ne accoglieva l'ideologia, e vacillava nelle sue antiche costumanze e nella sua fede, e pareva accettare come giuste le critiche e le satire contro esse scoccate da scrittori forestieri. Era quest'opera dei novatori e liberali e libero-pensatori una sfida al sacro passato, che formava ancora il vivo ed efficace presente di tanta parte del popolo spagnuolo; e Fernán Caballero raccolse la sfida. Voi, illuminati nemici di superstizioni, voi che irridete le pratiche popolari, i santuarî, le pitture miracolose, gli ex-voto, i tatuaggi sacri e simili, avete mai penetrato lo spirito di siffatte pratiche, le avete intese quali sono, simboli di vita morale, che infrenano, minacciano, consolano, e ispirano gentilezza di sentimenti e azioni buone? Schernite le goffe chiese spagnuole, dove le immagini dei santi sono incrostate di lamine d'argento e di altri ornamenti di cattivo gusto: ma forseché quelle chiese sono musei per artisti e non case di Dio, nelle quali semplici devoti vanno per pregare? Parlate della ignoranza e rozzezza delle plebi spagnuole: e come non vi avvedete delle prove che esse quotidianamente offrono di senno e buon giudizio, di disinteresse, di sacrificio, di dignità, di nobile orgoglio, delle virtú che son frutto di lunga educazione cristiana? Volete educare il popolo con le vostre filosofie vaporose e litigiose: e varranno esse mai quella placida luce, quella sorgente di acque pure e cristalline che sgorga perpetua in coloro che appresero a vivere e a morire dal catechismo? Volete dare una coscienza ribelle ai poveri per sollevarli all'umanità: e perché togliete loro, con le vostre prediche d'odio, la santa letizia, la rassegnazione al proprio stato l'amore al lavoro e alla pace, e quella religione che genera e mantiene tutte queste disposizioni veramente umane? E, anzitutto, voi che parlate di popolo, e di popolo spagnuolo, lo conoscete davvero? ne avete ricercato e osservato la vita reale? E come l'avete osservata? Con la ragione?

Non basta. « Todas las cosas de este mundo tienen dos modos de mirarse, el uno con la helada mirada de la razón, que todo lo enfría y lo rebaja, como la luz de la bujía, y el otro con la ardiente y simpática mirada del corazón, que todo lo dora y vivifica como el sol de Díos. Esta luz del corazón se llama Poesia... ».

Questa polemica, che prendeva colore e carattere dalla riferenza alla vita spagnuola, era un aspetto e caso particolare di quella della storicismo contro il radicalismo intellettualistico, con la quale s'era iniziato il secolo decimonono, e non solo aveva opportunità politica ma anche duraturo valore ideale, tanto che a volte siamo costretti a ricorrervi noi, come vi ricorreranno certamente le generazioni avvenire. Quale valore ideale serbano, invece, la celebrata rivendicazione del diritto a seguire lo stimolo della immaginazione erotica, o l'auspicata fusione delle classi sociali mercé matrimonî tra dame e operai, che la Sand proponeva e sosteneva? Si dirà che la Caballero non aveva inventata lei l'idea di quella polemica a sostegno della tradizione. Certamente; e anzi è difficile determinare chi propriamente l'inventasse, perché sorse dappertutto in Europa per incoercibile necessità storica. Ma essa la rappresentava assai bene, per la parte che le spettava, e, rivivendola in sé stessa, la produceva a nuovo, in condizioni nuove.

A conseguire questo fine, che è il primo e piú appariscente dell'opera sua, la Caballero prescelse il « quadro dei costumi », dei costumi popolari spagnuoli e piú particolarmente andalusi, e, questo facendo con piena spontaneità, parve altresí conformarsi a un esempio letterario, che aveva avuto il maggior promotore nello Scott; onde questa scrittrice, che noi volentieri denomineremmo la Sand cattolica, fu dai contemporanei salutata di preferenza come il « Walter Scott spagnuolo ». Cosí urgente ella sentiva il dovere della difesa da lei assunta dalla vecchia religiosità e moralità

del suo paese, che sempre protestò contro chi considerava « romanzi » e « opere artistiche » i racconti che componeva. « Non mi sono proposto di scrivere romanzi (disse e scrisse piú volte): ho cercato di dare un'idea vera, esatta, genuina della Spagna e della sua società, di descrivere la vita interiore del nostro popolo, le sue credenze, i suoi sentimenti, i suoi detti arguti; ho voluto riabilitare cose che il non savio secolo decimonono ha, col suo piede audace e pesante, calpestate, cose sante e religiose, le pratiche religiose e il loro alto e tenero significato, i costumi spagnuoli antichi e puri, il carattere e modo di sentire nazionale, i legami della società e della famiglia, il freno in tutto, e soprattutto in quelle ridicole passioni che si affettano senza veramente sentirle (perché la grande passione per fortuna è rara), le virtú modeste. La parte che si può chiamare romanzesca serve solo da inteleiatura al vasto quadro che mi son proposto di disegnare ». Confessava altresí che l'intenzione sua non solo andava oltre l'arte, ma talvolta la portava a porsi contro l'arte, sacrificando la logica di quel ch'essa chiamava la *donnée*, cioè del motivo artistico, in ossequio al fine morale da conseguire.

Le sue storie volevano essere storie edificanti, che illustravano con esempî di bene e di male le tesi a lei care o davano occasione allo svolgimento di quelle tesi. Era un'oratrice della buona causa, un predicatore che non indugiava in cure e finezze artistiche, e al bisogno maltrattava l'arte, pur di ottenere l'intento prefisso. Provava la maggiore soddisfazione quando poteva assicurare i lettori che la storia che narrava era vera, cioè realmente accaduta, e che in essa era da vedere non solo un paradigma ma anche un documento.

Senonché l'oratore del bene, assai piú e assai diversamente da quello che mira soltanto a circuire altrui e a volgerlo, illudendolo e deludendolo, ai proprî fini utilitarî,

per penetrare nel fondo delle anime e toccarne le corde migliori deve attingere i suoi mezzi alla poesia; e di « poesia » abbiamo udito parlare la Caballero nell'opporre lo sguardo del cuore a quello della gelida ragione, e poeticamente commossa ella era stata prima di darsi (e fu tardi, intorno ai cinquant'anni) alla sua opera di difesa e apostolato. Aveva assai contemplato, sognato, idoleggiato, e pur sempre guardava con sentimento di poeta il mondo, e come poeta porgeva ascolto alle voci che le mormoravano dentro. Coloro che l'avvicinarono, dicono che, dopo aver conversato con lei, dopo aver respirato il profumo della sua bontà, essi vedevano in modo nuovo le azioni degli uomini e gli spettacoli della natura, e si sentivano il cuore gonfio di dolci lagrime e come un'ansia di compiere opere buone.

Voleva far amare la campagna, le piante, i fiori, la terra ricca di mille animali e insetti, tutti curiosi a osservare, la vita modesta, i villaggi del breve orizzonte; ma queste cose le amava ella per prima e ne discorreva con accenti di trepido affetto. Si ascoltino le sue impressioni di un cimitero di villaggio:

Era tan profundamente tranquilo aquel rincón que ¿ lo creerá Vs.? hasta con la muerte se vivía allí familiarizado. Ahora bien, hacer aparecer á la muerte suave, sin que infunda horror ni tedio, ¿ no es una altura á que pocas veces alcanzan el hombre religioso más metido en Dios, el filósofo más desengañado del mundo? La hacienda en que habitábamos, solo estaba separada del cementerio por un pequeño corralon en que pacían unas ovejas; pues creed que ningun orror me inspiraba la cercanía de aquel lugar de descanso de los campesinos. Cuando veía abrir una zanja por los parientes de una persona difunta (puesto que allí no hay enterradores asalariados), lejos de ver en ellos hombres lúgubres cavando una negra y pavorosa sepultura para un muerto, solo me parecían hermanos de la Caridad preparando un lecho para un dormido...

Quelle pecore che pascono in pace tra la fattoria e il cimitero, quei volti amici che scavano non, come becchini, per deporre un morto ma come per fare un letto a un dormiente, sono le immagini poetiche onde si riveste il suo amore per la queta vita del villaggio. — Osservava i bambini, discuteva del modo migliore di allevarli ed educarli; ma innanzi ai bambini si era molte volte soffermata, interrogando pensosa come innanzi a un dolce mistero:

¿ Qué vé en su mente, él, cuyos ojos aun nada han visto? ¿ Qué sueño puede reflejarse en esa inteligencia, que aun no tiene conocimiento? ¿ Qué pensamientos conmueven las sensaciones de él, que, despierto, aun no sabe sentir ni pensar?

Confesamos que no podemos darnos cuenta de este problema, y que cuando así hemos observado á estas inocentes criaturas en nuestros brazos, nos hemos creído rodeados de ángeles ocultos á nuestra percepcion, pero perceptibles á la suya. Con ellos comunican cosas de otro mundo mejor, que olvidarán en este, á medida que huyan los ángeles, con la inocencia, la dulzura y la pureza, de aquella alma, que desde temprano sentirá las malas influencias de la parte material á que está unida de por vida. — ¡ Adiós, pobre alma desterrada en esa mísera cárcel! — le diran los ángeles; y la cara del niño se angustia. — Nos vamos, pero no nos olvides; — y el niño gime y se agita. — Sé fiel á nuestro Padre y Criador, y en breve nos reunirémos; — y el niño se serena. — Y ante su trono cantarémos felices sus alabanzas; — y el niño se sonrie, cual el ángel que le consuela...

Il commosso sentimento e la fede religiosa rispondono alla sua domanda, mostrandole questo quadro di angeli che attorniano il bambino e con lui parlano sommessamente, e pianto e sorriso e agitazione e rasserenamento si seguono sul volto del bimbo alle parole di quegli esseri paradisiaci. E come bisogna educare i bambini? Bisogna, appunto, trattarli da bambini, vezzeggiarli, anzitutto, e serbar loro l'innocenza e insegnare il timor di Dio:

. . . mi máxima es que todos los niños deben ser mimados Creo dañosísimas esas educaciones anticipadas que hacen de los niños caricaturas en su moral, como las levitas y los corsés lo hacen en lo físico. Cuando un niño me dice: *Beso á Vd. la mano: ¿cómo está Vd.?* me hace al oído el efecto de un loro y á los ojos el de un enano. Mientras son niños, solo una cosa hay que conservarles, la inocencia; solo una que enseñarles, el rezar.

Si poteva con piú viva immagine di abborrimento deprecare l'artificioso addestramento dei bambini alle convenienze e ai complimenti sociali, i bambini atteggiati già a piccoli uomini? « Non sembrano piú bambini: sembrano nani! ». — E perché mai bambini e vecchi par che s'intendano cosí bene tra loro?

Las pasiones que agitan la vida del hombre, en los unos aun no existen, y en los otros dejaron de existir, lo que produce un estado análogo; unos y otros nos encontramos en las puertas de la vida: ellos que vienen y nosotros que nos vamos; ellos nos dicen: *¡ Descansad !*, nosotros les decimos: *¡ Buen viaje !*

Fa un'osservazione psicologica sul diverso atteggiarsi dell'uomo e della donna dinanzi al dolore. Come la esprime?

En todas cosas se apoya la mujer en el hombre, ménos en el dolor, que entonces se apoya en Dios. El hombre en todas cosas se apoya en si mismo, ménos en el dolor, en que se apoya en la mujer...

Soffre al maltrattamento degli animali e non tralascia occasione per protestare e ammonire contro questa crudeltà; ma le sue parole sono semplici e tanto semplicemente dicono quel che ognuno può vedere intorno a sé ed escono in una cosí accorata esclamazione di meraviglia, che ottengono subito l'effetto di riempirci di scrupolo e rimorso. Basta

che un animale si ponga accosto all'uomo (ella dice) perché debba soffrire un continuo martirio:

No hay animal que exista inmediato al hombre, cuya vida no sea, con pocas excepciones, un continuo martirio. Y ¿es posible que haya ánimo al que esta idea no atormente?...

I luoghi che descrive, i villaggi, le rustiche case, i pergolati, le stradicciuole, le chiese, sono come abbracciati dal suo desiderio e dalla sua tenerezza. Animano la natura, che ella contempla, le credenze popolari, le leggende religiose; ed ella non se le lascia strappare, e difende le loro mistiche interpetrazioni:

La mortigada luz de la luna hacía visible la soledad y la inmovilidad de la naturaleza rendida por el calor del día. Los pinos, salpicados á poca distancia del camino, formaban con sus delicadas barbajas un murmullo más suave, más leve, mas misterioso y grave que el que forman con sus hojas los demás árboles que parece que murmuran, miéntras el pino parece que ora.

El mochuelo lanzaba en el melancólico silencio de la apacible noche su triste voz, esa voz que, según la poética y religiosa imaginación del pueblo, es la de la Cruz y que repite desde que en el Calvario presenció horrorizado la muerte que sufrió el Salvador.

Asociados, si no por convencimiento, por sentimiento, á esta tierna y conmovedora creencia, concediendo que sea una ilusión, pero vuluntariamente bajo su dulce imperio, no podemos oir la expresión tan suave y triste de esa ave solitaria de la noche, sin conmovernos profundamente, y persuadernos de que siente lo que espresa. Y acaso ¿no podría ser que el escalpelo de nuestra fría razón, que nos empeñamos en hacer regulador, árbitro y solo juez de las cosas, así morales como materiales, haya cortado lazos, destruído armonías y roto comunicaciones entre las partes que existen de las cosas creadas? Dirán que es inverosímil que las hubiese. ¿Porqué?...

Una giovane madre addormenta tra le braccia il bambino e canta:

Allá arriba, en el monte Calvario,
matita de oliva, matita de olor,
arrullaban la muerte de Cristo
cuatro jilgueritos y un ruiseñor...

E lo scrittore commenta che è certamente difficile spiegare perché gli usignuoli e i fringuelli lamentino la morte del Redentore, perché la rondinella gli strappi le spine dalla fronte, perché sul rosmarino la Santa Vergine asciughi le fasce del bambino, perché il sambuco sia albero di malaugurio, destinato a veder pendere dai suoi rami Giuda; e risponde che ella ascolta questi detti come una sorta di « musica lontana » senza indagare la loro origine e autenticità, ma non senza pensare che ci sono state e ci sono, per le anime, rivelazioni misteriose.

I versi citati ci conducono a dire che, in mezzo a questi pensieri, che sono in realtà effusioni di sentimento e fioriscono dappertutto nelle pagine della Caballero, fioriscono anche, e vi recano il loro sano olezzo, i ricordi della poesia popolare, apologhi, canti, motti, proverbî, il folklore spagnuolo, che ella prima o tra i primissimi raccolse, anche in ciò seguendo l'impulso romantico che operò in ogni parte d'Europa. Sono, come i versi precedenti, immaginazioni di religiosità popolare. Si celebra la Santa Caterina, e il popolo canta ed ella ascolta e ricanta:

Santa Catalina! Mañana es tu día,
subirás al Cielo con santa alegría,
y dirá San Pedro al verte llegar:
— ¿Qué mujer es esta que viene á llamar?
— Yo soy Catalina, que quisiera entrar.
— Entra, palomita, en tu palomar.

Quale ritmo di allegria e di festa, e come si fa subito premuroso e tenero e sorridente il portinaio celeste, che prima era burbero e fastidioso, all'arrivo della gentile Caterina! E con quanta lieta bonarietà la chiama « colombella » e la invita a entrare nel paradiso, che diventa il « colombaio » per lei preparato! — Altre volte sono fantasie tra buffe e maliziose, come quella del signor Don Gato, nobile signore, che il padre induce a fidanzarsi con una gatta moresca. Comincia come un *romance* epico:

Estaba señor Don Gato
en solio de oro sentado,
calzando media de seda
y zapatito picado.
Llegó su padre y dijo
si quería ser casado
con una gata moresca
que andaba por los tejados...

Quelli erano i dominî della principessa fidanzata: i tetti! — O le diverse nozze della pulce e del bruco:

La pulga y el coco
se quieren casar
y no se han casado
por falta de pan.

Salió una hormiga
de su formigal:
« Hágase la boda
que yo pongo el pan ».

E cosí il lupo pone la carne, la cicala il cavolo, le zanzare il vino, un riccio il letto, una lucertola fungerà da parroco, un topolino da padrino. E dove si troverà ora la madrina? Si trova anche questa; ma qui succede il disastro:

Salió una gatita
de aquella cocina:
«Hágase la boda,
yo soy madrina».

En mitad la boda
se armó un desatino:
saltó la madrina
y se comió el padrino.

E chi dimentica piú, quando una volta l'ha letta, la storia del *negrito*, del piccolo negro molto ricco, che dimorava di fronte alla casa di una bellissima giovane, della quale si prese d'amore; e il marito per vendicarsi si concerta con la moglie, e finge di partire, e quella invita a pranzo il *negrito*, che giunge carico di doni; senonché, non appena si sono posti a tavola, si spegne la luce ed entra il marito con una frusta e comincia a sferzarne le spalle del negretto. Questi, che era già tutto in pensieri di godimento, sorpreso e sconvolto, invano cerca la porta per fuggire. E, a ogni colpo di frusta, saltava e diceva:

Pobre negrito ¡qué mala fortuna!
que, habiendo tres puertas, no encuentra ninguna.

S'intenerisce su sé stesso, chiamandosi da sé «negro piccolino», e, nello spiccare il salto, trova pur l'agio di riflettere sulla sua mala sorte, che non gli lascia risolvere il problema tecnico d'infilare l'uscio. — Piú spesso, sono semplici paragoni pittoreschi e pieni di senso, che ella coglie sulla bocca del popolo: «Ya» (osserva una donna nel discorrere di una madre che guarda con orgoglio i suoi brutti figli), «dijo el escarabajo á sus hijos: Venid acá, mis flores; y grumos de oro llamó la lechuza á los suyos...». Pensate! Lo scarafaggio chiama amorosamente i suoi figli: «Venite qua, fiorellini miei!».

Queste espressioni di un mondo poetico di gioia, di sorriso, di affanno, di religione la Caballero le trova già formate e le include nei suoi racconti; ma con questo trovarle, sceglierle, metterle in valore il suo spirito poetico in certo modo le fa sue, le comprende nel mondo del suo sogno, le cangia in parti dell'anima sua. Talvolta leggende e canti operano sui suoi racconti a guisa di forze risolutive, come in *Lucas Garcias*, il quale, abbandonato dal padre sciagurato insieme con la sorellina, canta a costei la storia popolare della donna del duro cuore che lascia morire alla sua porta la propria sorella disgraziata, che le chiede soccorso. E poi anche la sorella di Lucas Garcias cade in disgrazia, volge al male, ed egli, saldo nel senso dell'onore, la lascia a lottare sola con la miseria, non vuol a niun patto saper piú di lei; finché una sera, all'uscio della sua casa, non si leva quel canto che già egli le aveva appreso negli anni della loro adolescenza e che ora gli spetra il cuore:

Quien niega el pan á su hermana,
ese entrañas no tenía;
quien niega el pan á su hermana,
¡ ese lo niega á María !...

Certo i racconti di Fernán Caballero hanno difetti evidenti, confessati in parte dalla stessa autrice: sono racconti edificanti, spesso non tanto semplici quanto semplicistici, hanno tessuto fiacco, peccano di verbosità, a ogni passo li interrompono riflessioni, considerazioni ed esortazioni; ella scrisse quanto le sembrava utile per la sua opera di apostolato, ma certo piú di quanto la sua reale ispirazione artistica le concedesse. Non mancarono nella stessa Spagna coloro che di quei romanzi provarono qualche fastidio e li dissero noiosi, o, come Juan Valera, li definirono (trovo questa definizione in una lettera della Caballero) *arroz con leche*,

riso al latte; e ora c'è chi giudica che ella scriveva male, non possedeva *el castizo estilo*, lo stile purgato, e fu un « Balzac *debilitado* », e simili. Ma Fernán Caballero, tutta spontaneità com'era, vivendo intensamente le figure che creava, sapeva a tratti narrare con forza e sobrietà e mostrarsi degna erede della progenie dei narratori spagnoli, da colui che scrisse il *Lazarillo* al gran Cervantes e agli autori di romanzi picareschi. *La Gaviota* è piena di cose bellissime: il carattere della protagonista, Marisalada, la figliuola del pescatore, selvaggia, egoista, incantatrice dagli occhi neri e della voce d'oro, ma nelle sue passioni pronta a tutto, fino a farsi schiava, fino a sfidare la morte, è vigorosamente reso, senza analisi e commenti, tutto in azioni. La vediamo ancor quasi fanciulla, giacente ammalata nella casa del padre, Pietro Santaló, un vecchio pescatore bruciato dal sole, col petto rosso come quello degli indiani dell'Ohio, tutto velloso, e spessa e ruvida la chioma canuta. Il padre le sta accanto, avvilito, annientato: pensa ai quattro figli che gli son morti l'un dopo l'altro, e a quest'una che gli resta. Una donna del villaggio, pietosa e caritatevole, si accosta, conducendo un medico, al giaciglio dell'inferma:

— Vamos, Marisalada, vamos, levántate, hija, para que este señor pueda examinarte.

Marisalada no se movió.

—Vamos, criatura — repitió la buena mujer; — verás cómo te va á curar como por ensalmo.

Diciendo estas palabras, cogió por un brazo á la niña, procurando levantarla.

— ¡ No me da la gana ! — dijo la inferma, desprendiéndose de la mano que la retenía, con una fuerte sacudida.

— Tan suavita es la hija como el padre; quien lo hereda, no lo hurta — murmuró Momo, que se había asomado á la puerta.

— Como está mala, está mal templada — dijo su padre, tratando de disculparla.

Marisalada si ristabilisce: un giorno la zia Maria la prega di cantare, ed essa con la sua solita selvatichezza sgarbata si rifiuta:

En este momento entró Momo mal enjestado, precedido de Golondrina cargada de picón.

Traía las manos y el rostro tiznados y negros como la tinta.

— ¡ El rey Melchor ! — gritó al verlo Marisalada.

— ¡ El rey Melchor, el rey Melchor ! — repitieron los niños.

— Si yo no tuviera más que hacer — respondió Momo rabioso — que cantar y brincar como tú, grandísima holgazana, no estaria tiznado de piés á cabeza. Por fortuna, don Federico te ha prohibido cantar, y con esto no me mortificarás las orejas.

La respuesta de Marisalada fué entonar á trapo tendido una canción.

Bastano questi piccoli tratti a mostrare di quale stile narrativo la Caballero sia capace. E che cosa dire delle scene del fidanzamento di Marisalada col buono e candido medico don Federico, e dell'altra in cui ella lascia cadere il fazzoletto ai piedi del torero Pepe, e di tante altre? E dei caratteri degli altri abitatori del villaggio, come fray Gabriel, il frate del convento abolito, che è rimasto in quel recinto, taciturno giardiniere, pensando al passato e aspettando che torni come per miracolo; e Rosita o *Rosa mistica*, e Don Modesto, il veterano, comandante del diruto forte di San Cristoforo, col suo vecchio uniforme pulito e ripulito e stinto, e troppo largo e troppo corto, col quale vive come identificato, ultimo vestigio della sua dignità? Si ascolti una qualsiasi battuta dei dialoghi di Don Modesto: questa, per esempio, tra lui e *Rosa mistica*, vecchia zitella presso la quale egli dimora, e la gente maligna ha mormorato in proposito, e la donna s' impensierisce per la propria riputazione e ne tiene parola con lui:

— Pero entre Usted y yo — dijo el Comandante — no hay necesidad de poner ni talique. Yo, con tantos años á cuestas; yo, que con toda mi vida no he estado enamorado más que una vez... y por más señas que lo estuve de una buena moza, con que me habría casado á no haberla sorprendido en chicoleas con el tambor mayor, que...

— Don Modesto, Don Modesto — gritó Rosa poniéndose erguida. — Honre Usted su nombre y mi estado, déjese de recuerdos amorosos.

— No ha sido mi intención escandalizar á Usted — dijo Don Modesto, en tono contrito...

Simili caratteri e scene si trovano sparsi anche negli altri suoi romanzi e novelle e schizzi, tra i quali ve n'ha d'incantevoli. Prendiamo la storia di Don Gil, maestro di coro in Siviglia (*Cosa cumplida*), un'anima di fanciullo in un corpo enorme, il cui volume cresce e cresce per piú anni irrefrenabile, sicché egli riesce a essere (dice la narratrice), tutt'insieme, «en lo moral el hombre más feliz y en lo físico el hombre más gordo del mundo». Quando Don Gil fu assunto all'ufficio che doveva coprire durante tutta la sua vita,

desde entonces debió notarse en su expresivo rostro la mezcla más graciosa de la bondadosa y sencilla alegría de un niño y de un buen alma con la dignidad y prosopopeya de un padre grave y de un alto funcionario. Alternaban á veces ambas cosas en su semblante con tal rapidez que se esplayaba aun sobre sus labios su infantil y alegre risa, cuando ya sus ojitos negros desde su concavidad lanzaban una mirada grave, austera, y con infulas de imponente.

Par di vederlo girare per la sua chiesa:

Andaba derecho y la pelada cabeza erguida; su barriga aparecia entonces en toda su majestad prominente; su sotana respingaba muy sobre sí por delante, mientras á la espalda barría

humildemente el suelo: su semblante en tales circunstancias aparecia impasible; no levantaba los ojos sino para echar una mirada iracunda á algun monacillo descuidado. Nada le sacaba de su paso grave y composado, á no ser algun irreverente *ladrón* en un cirio: al aparecer este sacrílego, Don Gil perdia toda su compostura y su moderacion, entrando al punto en un furor que solo era comparable al de Orlando. Cogia la caña del apagador con los brios con que Hércules empuñaba su maza, y exterminaba al descarado delinquente, como aquel al leon de Nemea.

Ma bisognava udirla cantare! Quando si reca a render visita alla famiglia che da fanciullo lo ha protetto, nel ritrovarsi all' improvviso innanzi a uno specchio resta sbalordito e quasi spaventato della propria enorme corporatura, e poi ne ride. E, a un tratto, dà un saggio del suo canto:

Era aquella muestra de canto-llano arrancada á Don Gil por la pasión que á él tenía, pasión que no sentia sino como la siente el artista por su arte, el sabio por su ciencia: esto es con solemnidad, con veneración y con respeto.

La sua vita era la piú contenta e felice che si possa immaginare:

No se cuidaba de política ni de cosa ninguna, fuera de su iglesia y de su casa. Para él era el mundo un cáos que no definía: solo sabía que existían *el inglés, el francés* y *las Indias*... La comida, que era buena, ¡ qué bien le sabia ! el vino, que era malo, lo mismo. ¡ Qué descanso tan completo en su lecho ! ¡ Qué actividad tan grata de día ! ¡ Amar á Dios y servirle, amar al prójimo y ayudarle, y *viva la Virgen !* Esta era su divisa.

Una volta, in quella continua pace e gioia, si abbandona perfino, per un istante, a un capriccio amoroso: la moglie

lo sorprende a celiare con una servetta mezzo sciocca, che essa prudentemente allontana prendendo in cambio un'orrida vecchia. Ma Don Gil serba, in mezzo alla spensieratezza e all'allegria, una vena di tenerezza profonda: il suo affetto si attacca a una nipotina orfana, che egli ha presa con sé, una pallottola bruna con occhi neri e dentini splendenti. E quando la bambina all'improvviso si ammala e muore, muore anche Don Gil:

En breve se postró. Sentado en su lecho y respaldado en almohadas, porqué no podía estar acostado, clavaba la vista sin cesar en la sillita que había sido de la niña, y que había mandado colgar en la pared; y á poco tiempo dejó de existir, sin que los esmeros y los cuidados de su amante mujer hubiesen conseguido alargar su existencia.

Anche questo bozzetto ha intercalate riflessioni ed esclamazioni, che per altro, cosí intercalate, non tolgono nulla alla plasticità della rappresentazione. Per esempio, l'autrice, descritta la vita quotidiana di Don Gil, vita idillica, di cattolico idillio, non sa tenersi dall'esclamare: « ¡ Oh querido, feliz y excelente Don Gil, de grotesca, pero suave y risueña memoria!... », e dall'esclamazione passa all'invettiva e alla parenetica: « ¡ Triste filosofía que te quemas las pestañas sobre tus libros y te derrites los sesos en tus cavilaciones, buscando la piedra filosofal, esto es, la *verdad* y la *felicidad* que no encuentras ! ¿ qué éres tú en comparación de aquella tranquilidad de espiritu, de aquella serenidad de alma, que nada busca y todo lo halla?... ».

Darò un altro esempio di questa polemica che sorge accanto al quadro e non lo guasta, di questa unione di spirito poetico e di spirito pugnace. Nel romanzo *Un servilón y un liberalito* è rappresentata una famiglia di povera e onestissima gente, di *almas de Dios*. Uno di quei poveretti,

il capo della famiglia, muore tranquillamente com'era vissuto. Tranquillamente, e con pensieri religiosi, le due donne superstiti accolgono quella morte.

Una noche, después de haber rezado, se acostó don José en perfecta salud, al lado de su buena compañera: á la mañana siguiente llamó ésta su cuñada doña Liberata, acudió y...

— Hermana, le dijo, mira que me parece que Pepe se ha muerto.

— ¡ Que ! no; no puede ser!... — repuso ésta acercándose á su hermano ya cadaver. — Pepe! Pepe! llamó; pero viendo que no respondía, se puso á tentarle la frente y el pulso, hecho lo cual, volviéndose á su cuñada le dijo:

— Mujer, como que tienes razon... muerto está!

— Nos cogió la delantera, dijo su mujer.

— Ayer me dijo: allí te espero, añadió doña Liberata. Pero se ha ido sin los santos Sacramentos, Escolástica.

— Ayer, confesó y comulgó, repuso su mujer; ¿ si le diria el corazón que se iba á morir ?

— Se lo diría al oído el Angel de su guarda, dijo doña Liberata. Vamos, hermana, á encomendar su alma á Dios, que es lo que nos queda.

Y ambas cayeron de rodillas, y se pusieron á rezar con voz tranquila y espiritu recogido y fervoroso, pero sereno.

Anche qui la narratrice non sa trattenersi, e dopo aver con tanta semplicità e bellezza narrato, esclama: « ¡ Oh, almas de Dios ! Sencillas, mansas, tranquilas y conformes. ¡ Almas mil veces bienaventuradas ! ¡ Qué lecciones dais á las almas mundanales, inquietas, apuradas, extremosas, que refinan y alambican el dolor gastando su buena savia en hojarasca ! ».

Potranno queste esclamazioni e riflessioni sembrare artisticamente ridondanti, perché nulla possono aggiungere alla forza della narrazione, o anche estranee e distraenti; ma quel che importa è che esse non sopprimono né turbano

le pagine poetiche scritte dalla Caballero, con le quali piuttosto si avvicendano. Come in quasi tutte le donne autrici, anche nella Caballero predominava la tendenza pratica, che la rendeva incurante o impaziente della elaborazione artistica ed era causa dei difetti che abbiamo notati e che, del resto, sono assai evidenti. Ma l'opera della Caballero resiste a questo praticismo e ai cattivi effetti letterarî che ne conseguono, perché ella, diversamente dalle altre donne scrittrici, non guardava (come avrebbe detto Enrico Heine) con un occhio alla carta e con un altro al pubblico, non civettava, non badava a comporsi una figura da colpire o sedurre le fantasie, non gonfiava e falsificava sentimenti e passioni, non li innalzava a teorie, ma era animata da uno schietto e serio convincimento, possedeva un sano giudizio; e soprattutto perché nel cuore le zampillava una fonte di poesia, che si mantenne viva e fresca anche in mezzo al fervido apostolato che ella indefessamente esercitò a servigio della sua fede di cattolica della vecchia Chiesa e di spagnuola della vecchia Spagna.

XVIII

DE MUSSET

Se la poesia potesse essere identità con la vita (come alcuni estremi romantici di ogni tempo sognano), Alfredo de Musset si sarebbe piú che altri mai avvicinato a questo ideale, e andrebbe annoverato tra i maggiori poeti. Perché egli non concepí altrimenti la poesia che come efflusso della sua vita e la sua vita come efflusso della poesia, con identità perfetta. E per conseguire nel miglior modo possibile questa identità diè alla sua vita, unico contenuto, quello che è reputato il contenuto piú proprio della poesia: il dramma dell'amore. Non politica, dunque, non patria, non umanità, non famiglia, non religione, non indagine del vero; ma solo amore. E non già quell'amore che è società spirituale con un'altra creatura per compiere in essa la propria armonia e svolgere una comune operosità; ché questo importerebbe dovere e sacrificio, e terrebbe della prosa. E nemmeno l'amore che è dedizione sconfinata a un'altra creatura, fatta idolo e ragione della vita; perché questo avrebbe della religione e del misticismo, e sarebbe poco vario. Ma l'amore, commedia e tragedia insieme, l'amore nel quale si esige la fedeltà dalla donna amata, con la riserva di esserle infedele: ché se quella rompe a sua volta

la fedeltà, la maledizione cade sopra lei, e, se la mantiene, le cade sopra, peggiore della maledizione, la noia. L'amore-passione, dunque, con le volubilità e contradizioni, che sono il suo andamento stesso: l'amore, che è una rosa ricca di spine, e bisogna cogliere la rosa fragrante e acutamente strillare per la puntura, ma pur volere che le spine ci siano. Per il quale amore si richiedono sensibilità, fantasia e ozio da poeta, e solo un poeta può davvero darlo e riceverlo; e la poesia deve esserne la risonanza, risonanza di gioia, di entusiasmo, di delirio, e poi di delusione e disperazione e amarezza e scherno, e, daccapo, di speranza, e di nuova gioia e di nuovo delirio; — e sempre melodiosa e cantante, sempre spontanea e facile, senza inciampi di meditazioni, condensazioni, versi elaborati, rime ricche: cose da letterati e da pedanti e da anime fredde, e non da innamorati e da biondi e pallidi e vibranti e dolenti poeti.

C'è del giovanile, e anzi del fanciullesco, in questo ideale cosí della vita come della poesia; e perciò il De Musset è stato detto il poeta degli adolescenti, e tutti negli anni dell'adolescenza lo abbiamo ammirato e avuto caro, e parecchi di noi hanno recato qualche mazzolino di fiori sulla sua tomba, ombreggiata dal salice, anch'esse reale e poetico insieme; e tutti, di poi, ci siamo in certo modo vergognati della nostra ammirazione, e abbiamo parlato di lui a denti stretti, non senza commiserazione. E siamo stati ingiusti, oltreché crudeli, perché in ogni caso Alfredo de Musset rappresenta in forma spiccata e classica una delle eterne tendenze o delle eterne debolezze umane; e perciò mi piace che il Donnay — il quale è ben atto a risentire quella sorta di vita e di poesia — gli abbia consacrato testé un libro, che, sebbene non stringa dappresso il problema critico, è, come doveva essere, indulgente e simpatico.

Quel che accade al De Musset nella realtà pratica, in conseguenza del suo sforzo d'identificare vita e poesia, non

occorre ripetere, perché è argomento d'innumerevoli volumi biografici e aneddotici: i piú dei quali si aggirano intorno all'avvenimento centrale dei suoi amori con George Sand, che meritano di formare oggetto non già di pettegola e malsana curiosità come spesso si è usato, ma di considerazione storica (come ora si vien facendo), perché in essi il concetto romantico dell'amore tentò, né piú né meno, di attuarsi in tutta la sua pienezza e con due campioni scelti, non facili a mettere un'altra volta assieme; e la loro catastrofe nel volgare e nel comico appare, a un tempo, la catastrofe di quella concezione. Ma a noi giova invece vedere, in modo piú particolare, che cosa, in quello sforzo d'identificazione, accadde della poesia.

Accadde ciò che tutti sanno, che essa, per troppa brama di spontaneità, riuscí enfatica e rettorica, tutta esclamazioni, apostrofi, interrogazioni, paragoni a effetto allargantisi in quadri, con versificazione scorrevole bensí ma monotona, che ha di solito il moto di un'altalena:

Nous écoutions la nuit; la croisée entr'ouverte
Lassait venir à nous les parfums du printemps;
Les vents étaient muets, la plaine était déserte;
Nous étions seuls, pensifs, et nous avions quinze ans...

Ovvero:

Poëte, je t'écris pour te dire que j'aime,
Qu'un rayon de soleil est tombé jusqu'à moi,
Et qu'en un jour de deuil et de douleur suprême,
Les pleurs que je versais m'ont fait penser à toi...

Un verso intenso, scultorio o profondamente musicale, non gli viene mai fatto; ma, in cambio, assai spesso il verso soverchia il pensiero, e suona per suonare, come, per esempio, in questa stessa epistola al Lamartine:

Puisque tu sais chanter, ami, tu sais pleurer!

Si lascino pur andare i suoi poemetti e drammi giovanili, *Don Paez*, *Portia*, *La coupe et les lèvres*, pasticci letterarî delle solite Spagna e Italia e Alpi inventate dal romanticismo inglese e francese, e ai quali, oltre qualche bel movimento di tenerezza e passione, non si può attribuire altro pregio che di un certo romantico metastasianismo, voglio dire di versi fatti in modo che entrano subito nella memoria dell'orecchio e vi rombano come flutto ritmico di ondate. Ma anche quando il De Musset concepisce un vero motivo poetico come nel *Rolla*, in luogo di svolgerlo ossia di approfondirlo, lo traduce in una forma bella e fatta, composta di eroi romantici convenzionali (l'uomo dal cuore nobile, grande, leale ed orgoglioso, che affoga nelle dissolutezze), di dissertazioni filosofico-storiche, che dovrebbero spiegare la caduta degli angeli nel mondo moderno, e d'invettive e perorazioni oratorie a bizzeffe, come di predicatore sul pulpito o, meglio, di avvocato innanzi a giurati. A me è accaduto spesso di fantasticare che cosa dall'ultima scena (che è poi tutta la sostanza poetica del *Rolla*) avrebbe saputo ricavare il Maupassant, trattandola nella sobria prosa delle sue triste-sensuali novelle. Anche le tanto celebrate *Nuits* non finiscono di soddisfarmi, perché la loro fattura mi pare che non nasca dall'intimo, ma sia acquistata a buon mercato mercé dialoghi con personaggi allegorici (la Musa), e polimetri i quali vogliono sopperire alle mancanti gradazioni e sfumature nella rappresentazione degli stati d'animo, nelle immagini, nella sintassi e nel verso, con meccaniche mutazioni di metro. Piagnucola come un bimbo, che va mostrando in giro il ditino malconcio:

Vous saurez tout, et je vais vous conter
Le mal que peut faire une femme;
Car c'en est une, ô mes pauvres amis,
(Hélas! vous le saurez peut-être!)

C'est une femme à qui je fus soumis,
Comme le serf l'est à son maître.
Joug détesté!...

E, finito questo lamento, narra in altro metro il tradimento, e come egli aspettasse una notte alla finestra la donna amata che non tornò, e tornò solamente all'alba, e non seppe fornire schiarimenti alle sue ansiose e gelose interrogazioni; e dà in ismanie:

Va-t-en, retire-toi, spectre de ma maîtresse!
Rentre dans ton tombeau, si tu t'en es levé!...

La Musa gli dice parole di calma, ed egli cangia ancora metro, per maledire la traditrice:

Honte à toi, qui la première
M'as appris la trahison...

La Musa gli somministra ammonimenti e riflessioni:

L'homme est un apprenti, la douleur est son maître...

E il poeta, che ha ascoltato, riconosce la verità di quanto essa gli viene dicendo, e forma un proposito, anzi pronunzia un giuramento:

Par les yeux bleus de ma maîtresse,
Et par l'azur du firmament,
Par cette étincelle brûlante...

(i *par* sono molti ancora)

Je te bannis de ma mémoire,
Reste d'un amour insensé...

E questa è la *Nuit d'octobre*. Simili sono le altre, come la *Nuit de décembre*, con la figura dell'uomo vestito di nero, che gli somigliava come un fratello e che gli appariva di tanto in tanto, e con procedimenti di enumerazione e ritornelli; e poi col racconto dei suoi amori sventurati, fatto in altro metro; e finalmente con la riapparizione della consueta figura, che gli si scopre per la Solitudine.

Sento, in queste famose composizioni, molto apparecchio e teatralità, come di chi adempia il dovere di piangere e di accusare, e procuri di farsi ragione, e di ottenere compassione pel male che gli è stato recato e di attrarre riprovazione e rimproveri su colei che ne fu perfida autrice. Ma poesia ce n'è poca, né abbondarne potevano, appunto perché sono nate, piú che da altro, da un bisogno pratico, e il querulo innamorato vi tiene troppo il luogo del poeta. Il De Musset, tutto preso dei suoi amori e scevro di ogni altro interesse morale e mentale, non ha vigore di sollevarsi sopra i suoi patemi d'animo, e contemplarli e affisarli e rappresentarli con quella oggettività che è come una poetica giustizia. Rimangono certamente, nelle parti non rettoriche, le effusioni del cuore e i vivi ricordi, che sono piuttosto elementi e particolari di poesia che poesia per sé stessi:

Près du ruisseau, quand nous marchions ensemble,
  Le soir sur le sable argentin,
Quand devant nous le blanc spectre du tremble
  De loin nous montrait le chemin;
Je vois encore, aux rayons de la lune,
  Ce beau corps plier sur moi...

Ovvero:

Pourquoi ces pleurs, cette gorge oppressée,
  Ces sanglots, si tu n'aimais pas?...

O ancora, l'incontro, dopo che tutto, da tempo, è finito:

Oui, jeune et belle encor, plus belle, osait-on dire,
Je l'ai vue, et ses yeux brillaient comme autrefois.
Ses lèvres s'entr'ouvraient, et c'était un sourire,
  Et c'était une voix:
Mais non plus cette voix, non plus ce doux langage
Ces regards adorés dans les miens confondus;
Mon cœur, encor plein d'elle, errait sur son visage
  Et ne la trouvait plus.
. . . il me semblait qu'une femme inconnue
Avait pris au hasard cette voix et ces yeux...

Il medesimo giudizio mi sembra sia da fare delle *Confessions d'un enfant du siècle*, che strettamente si legano a queste composizioni, e hanno anch'esse altrettali parole vive e pitture fresche, ma insieme molta pretensione di rivelare i misteri psicologici del « secolo », secondo che promette il gonfio e vacuo prologo, e ciò nonostante si trascinano nel realistico e nel biografico, e non assurgono a vera opera d'arte. « J'ai à raconter maintenant (dice a principio della parte quarta) ce qui advint de mon amour et le changement qui se fit en moi. Quelle raison puis-je en donner? Aucune, sinon que je raconte et je puis dire: C'est la vérité ».

Poiché il De Musset era solito di trattare il verso come strumento a uso delle sue avventure e disavventure d'amore, non è cosa strana che lo adoperi anche come strumento di scherzo e di celia. Donde i molti suoi componimenti, o parti di componimenti, che sono epistole e capitoli e narrazioni capricciose e divaganti, e ricordano i nostri berneschi e burleschi, coi quali ebbe forse qualche storico contatto, per lo meno attraverso il Byron, imitatore nel *Don Juan* dei modi di quei vecchi italiani. Anche questa parte della sua opera è giovanile e piace ai giovani per la sua monelleria e indisciplinatezza, e per il vanto che vi si fa della in-

disciplina e della monelleria. Dove invece il De Musset tocca l'arte è nelle poesie, o parti di poesie, di tono leggero, amorose o tenere, come già se ne leggono tra le prime cose sue (*Le lever*, *Madame la marquise*, ecc.), e in maggior numero nelle posteriori (*Suzon*, *Mimi Pinson*, *Rondeau*, ecc.), e s'inseriscono nei poemetti di *Mardoche*, *Namouna*, *Une bonne fortune*. Per esempio, in quest'ultimo:

S'il venait à passer, sous les grands marronniers,
Quelque alerte beauté de l'école flamande,
Une ronde fillette échappée à Teniers,
Ou quelque ange pensif de candeur allemande:
Une vierge en or fin d'un livre de légende,
Dans un flot de velours trainant ses petits pieds:
Elle viendrait par là, de cette sombre allée,
Marchant à pas de biche avec un air boudeur,
Écoutant murmurer le vent dans la feuillée,
De paresse amoureuse et de langueur voilée,
Dans ses doigts inquiets tourmentant une fleur,
Le printemps sur la joue et le ciel dans le cœur.
Elle s'arrêterait là-bas, sous la tonnelle.
Je ne lui dirais rien, j'irais tout simplement
Me mettre à deux genoux par terre devant elle,
Regarder dans ses yeux l'azur du firmament,
Et pour toute faveur la prier seulement
De se laisser aimer d'une amour éternelle.

O in *Namouna:*

Ah! l'abîme est si grand! la pente est si glissante!
Une maîtresse aimée est si près d'une sœur!
Elle vient si souvent, plaintive et caressante,
Poser, en chuchotant, son cœur sur votre cœur!
L'homme est si faible alors! la femme est si puissante!
Le chemin est si doux du plaisir au bonheur!

E l'apostrofe a Manon Lescaut:

Comme je crois en toi! que je t'aime et te hais!
Quelle perversité! quelle ardeur inouïe
Pour l'or et le plaisir! Comme toute la vie
Est dans tes moindres mots! Ah! folle que tu es,
Comme je t'aimerais demain, si tu vivais!

Si potrebbe dire che, in questa sorta di lirica, il De Musset congiunga e temperi la sua poesia erotico-dolorosa e la scherzosa, le quali né l'una né l'altra gli riuscivano felicemente da sole; e che in essa si liberi dalle preoccupazioni pratiche della prima e dalla frivolezza della seconda, e prenda un atteggiamento piú propriamente artistico, guardando sé stesso, nei suoi affetti e nei suoi difetti, nell'illusione e nella delusione, nel serio e nel comico, come in ispettacolo. Non già in ispettacolo visto dall'alto, col senso del grandioso e vertiginoso (ché egli non era da tanto), ma in uno spettacolo assai piú placido, circoscritto, modesto, visto da una poltrona, nell'inquadratura di un piccolo e grazioso proscenio. *Un spectacle dans un fauteuil* intitolò egli, infatti, la prima raccolta delle sue commediole, le quali, poco considerate allorché videro la luce, hanno meritamente acquistato, con l'andare del tempo, quella reputazione che alle sue liriche e poemetti è venuta scemando, e sono veramente lavori squisiti: *Les caprices de Marianne*, *Le chandelier*, *Fantasio*, *On ne badine pas avec l'amour*, *La nuit vénitienne*, e gli altri. E quanto vuol dire mettersi al suo vero posto! Enfasi, tono declamatorio, versi risonanti a vuoto, intemperanze, sproporzioni, scorrettezze, sciatterie qui spariscono affatto; e questi drammetti si snodano leggieri e leggiadri, in una prosa sobria, arguta, incisiva, e tuttavia sommamente spontanea. Non si sa quale bacchetta magica, toccando i primitivi personaggi del De Musset che apparivano di statura oltre l'ordinaria negli amori, negli

ardimenti, nei vizî, nei delitti, li ha ridotti miracolosamente alle proporzioni minuscole di omettini, donnettine, nani, gnomi. E queste minuscole creature giocano al gioco dell'amore, piccole ma ben conformate, graziose e civettuole e tenere le donnettine, appassionati gli omettini, grotteschi ma composti i personaggi odiosi o ridicoli; e legano i loro intrighi, si abbandonano alle loro fantasie, si scapricciano nei loro desiderî, dibattono sovente il pro e il contra, il modo e la maniera del grave problema che solo fa battere i loro cuoricini; — quando ecco sulle teste delle marionette passa il soffio rapace della passione o gelido della morte. Ci si avvede, con un po' di riflessione, di avere ancora innanzi il vecchio cuore del De Musset, quello dei racconti di Spagna e d'Italia, delle notti, delle confessioni; ma convertito da soggetto in oggetto, ossia in oggetto d'arte, e convertito cosí per opera sua stessa, nei suoi momenti geniali. Celio, nei *Caprices*, ama perdutamente Marianna ed è pronto e bramoso di dare il suo sangue per lei, che non lo cura. Voi non lo udite burrascosamente fluttuare in versi eloquenti, ma sospirare in prosa, in una serie di brevi periodetti:

Ah! que je fusse né dans le temps des tournois et des batailles! Qu'il m'eût été permis de porter les couleurs de Marianne et de les teindre de mon sang! Qu'on m'eût donné un rival à combattre, une armée entière à défier! Que le sacrifice de ma vie eût pu lui être utile! Je sais agir, mais je ne puis parler. Ma langue ne sert point mon cœur, et je mourrai sans m'être fait comprendre, comme on meurt dans une prison.

Sembra un sospirare da ragazzo, che ha la testa piena di romanzi; ma è un ragazzo che fa sul serio, e che per Marianna è messo a morte. Lo credevate un ragazzo ed era un uomo, col cuore piú profondo e gentile che si possa mai trovare; e il suo amico, lo scapestrato Ottavio, lo

piange, — come l'uomo solo sa piangere l'uomo, — innanzi a Marianna, che non s'era neppure avveduta di quel tesoro delle piú rare virtú, dissipato in un istante per lei.

Moi seul au monde je l'ai connu. Cette urne d'albâtre, couverte de ce long voile de deuil, est sa parfaite image. C'est ainsi qu'une douce mélancolie voilait les perfections de son âme tendre et délicate. Pour moi seul, cette vie silencieuse n'a point été un mystère. Les longues soirées que nous avons passées ensemble sont comme de fraîches oasis dans un désert aride: elles ont versé sur mon cœur les seules gouttes de rosée qui y soient jamais tombées. Cœlio était la bonne partie de moi-même; elle est remontée au ciel avec lui. C'était un homme d'un autre temps: il connaissait les plaisirs et leur préférait la solitude; il savait combien les illusions sont trompeuses, et il préférait ses illusions à la réalité. Elle eût été heureuse, la femme qui l'eût aimé.

E Marianna, che di Ottavio era invaghita e ha lasciato perire Celio; Marianna, che assiste al disperarsi dell'amico per la perdita dell'amico, e gli ode dare l'addio all'amore, e gridarsi ormai morto alla vita, gli dice, dolcemente offrendosi:

Mais non pas dans mon cœur, Octave. Pourquoi dis-tu: adieu l'amour!

OCTAVE

Je ne vous aime pas, Marianne; c'était Cœlio qui vous aimait.

Le chandelier s'apre con la scena di mastro Andrea, il marito geloso, che è andato per sorprendere la moglie, e la trova immersa in profondo sonno, finto, naturalmente:

Holà! ma femme! hé! Jacqueline! hé! holà! Jacqueline! ma femme! La peste soit de l'endormie! Hé! hé! ma femme,

éveillez-vous! Holà! holà! levez vous, Jacqueline. — Comme elle dort! Holà! holà! holà! hé! hé! hé! Ma femme, ma femme, ma femme! C'est moi, André, votre mari, qui ai à vous parler de choses sérieuses. Hé, hé, psst! hem! brum! brum! psst! Jacqueline, êtes-vous morte? Si vous ne vous éveillez tout à l'heure, je vous coiffe du pot à l'eau.

Bisogna gustare e intendere nel vero senso quello stile, che non è di farsa, ma piuttosto di teatro da bambini. E un bambino è il piccolo *clerc* di mastro Andrea notaio, Fortunio, che ascolta i suoi compagni discorrere degli intrighi di Jacqueline, e dell'amante che si tira in casa la notte, dalla finestra, e si sente come rapire da quelle immagini di avventure e d'amore: « Que de pareilles choses existent, cela me fait bondir le cœur. Vraiment, Landry, tu as vu cela? ».

Fortunio è adoperato da Jacqueline e dal capitano suo complice per « candeliere »; ed egli, che, nell'ardente e tacita sua devozione per la graziosa donnettina, si è prestato inconsapevole a quell'ufficio, e si accorge a un tratto della parte che gli è stata lasciata sostenere, s'indigna e si ribella:

Rendre un jeune homme amoureux de soi, uniquement pour détourner sur lui les soupçons tombés sur un autre... Mentir du fond du cœur; faire de son corps un appât; jouer avec tout ce qu'il a de sacré sous le ciel, comme un voleur avec des dés pipés: voilà ce qui fait sourire une femme! voilà ce qu'elle fait d'un petit air distrait!...

Ma, nel tempo stesso, non sa discacciare la gentile figurina di lei, e le viene esso medesimo cercando ragioni di scusa e d'indulgenza:

Non, quand elle me souriait, elle ne m'aimait pas pour cela, mais elle souriait de voir que je l'aimais. Quand elle me tendait la main, elle ne me donnait pas son cœur, mais elle laissait

le mien se donner. Quand elle me disait: «Je vous aime», elle voulait dire: «Aimez-moi». Non, Jacqueline n'est pas méchante; il n'y a là ni calcul ni froideur. Elle ment, elle trompe, elle est femme; elle est coquette, railleuse, joyeuse, audacieuse, mais non infâme, non insensible. Ah! insensé, tu l'aimes! tu l'aimes! tu pries, tu pleures, et elle se rit de toi!

Ma ecco la passione investe anche l'allegra Jacqueline:

JACQUELINE

Vous savez que je mens, que je trompe, que je vous raille, et que je vous tue? Vous savez que j'aime Clavaroche et qu'il me fait faire tout ce qu'il veut? que je joue une comédie? que là, hier, je vous ai pris pour dupe? que je suis lâche et méprisable? que je vous expose à la mort par plaisir? Vous saviez tout; vous en étiez sûr? Eh bien! eh bien... qu'est-ce que vous savez maintenant?

FORTUNIO

Mais, Jacqueline, je crois... je sais...

JACQUELINE

Sais-tu que je t'aime, enfant que tu es? qu'il faut que tu me pardonnes ou que je meure; et que je te le demande à genoux?

I critici hanno ritrovato, in questi drammetti, un afflato shakespeariano, che si dovrebbe in ogni caso riferire ai drammi giovanili dello Shakespeare, alle «Commedie dell'amore»; e del pari, e forse piú opportunamente, vi si potrebbe notare alcunché di ariostesco, nell'amabile leggerezza del tocco; e il richiamo servirebbe in questo caso a lodare la perfetta fusione delle tinte e l'agilità dei trapassi

che non rompono mai l'incanto dell'intonazione generale, sempre sorridente, anche nel tragico.

E poiché le opere minori si vengono a poco a poco disvelando come le vere opere maggiori del De Musset, non gioverà che salgano alquanto piú su nella stima generale le sue novelle e racconti in prosa? Se nelle commediole Alfredo de Musset imponeva silenzio al baccano passionale o burlesco o passionale-burlesco delle sue liriche, e si rasserenava e sorrideva commosso, nelle novelle e nei racconti, cosí limpidi e semplici e pacati e disinvolti, accade perfino di udire da lui (e valgano di esempio *Les deux maîtresses*) parole assai schiette di morale saggezza e di nobile rinunzia.

XIX

BALZAC

Nella critica letteraria francese si nota in generale poca sicurezza teorica, perché in Francia, diversamente che in Italia e Germania, la teoria dell'arte, filosoficamente intesa, ha avuto debole svolgimento. Nondimeno, io antepongo i critici francesi psicologi o impressionisti ai dottrinarî e sistematici, i Sainte-Beuve e i Lemaître ai Taine e ai Brunetière: teorici bensí questi ultimi, ma dominati da quello spirito intellettualistico e dommatico che forma ostacolo alla comprensione dell'arte. Si legga il volume del Brunetière sul Balzac, testé ristampato in un'edizione quasi popolare, e si vedrà come le teorie vi abbiano oscurato anche quelle verità di evidenza, che si trovano nella coscienza comune e si ritrovano, poniamo, nella modesta e diligente monografia del Le Breton sullo stesso autore. Lasciamo andare (per non ripetere una critica che in Italia ormai sarebbe troppo ovvia) la premessa del « genere letterario », non inventata certo dal Brunetière, ma da lui trattata con assurda rigidezza, e in virtú della quale il problema della sua critica si configura come quello del genere « romanzo », e del Balzac come dello scrittore che conferí a questo genere l'autonomia ed eseguí il « vero romanzo » e ne osservò i limiti invalicabili.

Ma che cosa ha egli saputo vedere di quel che sia il «romanzo», o per restringerci a ciò che piú particolarmente è in questione, il romanzo «storico» e «sociale»? E che cosa ha compreso della disposizione spirituale del Balzac, cosí rispetto al «romanzo sociale» come rispetto all'arte?

Se al Brunetière non fossero mancati cultura estetica ed abito filosofico, non gli sarebbe stato difficile scorgere che il «romanzo sociale» si può ben considerare come cosa diversa dalle altre forme di arte, come un «genere autonomo», non già perché esso sia una forma d'arte (nel qual caso, e quando è tale, la distinzione stessa si dimostra affatto empirica ed arbitraria), ma perché, invece, esso, nella sua origine e nella sua propria qualità, non è punto forma d'arte, ma semplice schema didascalico. Quando in Grecia l'impeto religioso, mitico e poetico si esaurí e cedette all'opera dell'indagine e della critica, anche la commedia, dalla forma fantastica e genialmente capricciosa che aveva avuta in Aristofane, si convertí nella commedia menandrea, sulla quale (come forse pel primo notava il Vico e il Nietzsche ha reso per ultimo di comune cognizione) era passato il soffio del filosofare socratico. E commediografi e moralisti si dettero allora la mano, e la commedia si giovò delle caratterelogie dei filosofi e i filosofi adoperarono e ragionarono i tipi formatisi sul teatro. È risaputo che lo schema della commedia menandrea bastò per secoli, non solo cioè ai romani, ma anche agli italiani del Rinascimento e ai francesi del secolo classico, e la sua cerchia rimase quella dei caratteri, divenuti fissi e convenzionali, del vecchio, dell'innamorato, della fanciulla, del servo astuto, dell'avaro, del vantatore, e via dicendo, e, se anche vi s'introdussero alcune varietà e arricchimenti, non si allargò mai o quasi mai fuori dello studio e della rappresentazione dell'uomo in generale, degli umani vizî e debolezze. Ma, tra il sette e l'ottocento, le lotte e i rivolgimenti sociali dapprima,

e poi l'accresciuto interessamento storico, da una parte rioperarono anche sulla commedia e la indussero a rappresentare caratteri e ambienti sociali e storicamente determinati, e dall'altro s'impadronirono della prosa dei romanzi e la volsero all'idea del « romanzo storico » e « sociale ». La prefazione, che il Balzac mise alla *Comédie humaine*, espone appunto questo rinnovato programma di Menandro e di Teofrasto: di un Menandro che ha dietro di sé la rivoluzione francese e dinanzi a sé il dominio della borghesia, ed esso stesso è, a suo modo, rivoluzionario e borghese, o controrivoluzionario e antiborghese; e di un Teofrasto, che qualcosa ha appreso dalla nuova filosofia storica e dalla nuova scienza della natura. Il Balzac, infatti, si richiamava alla dottrina del Geoffroy Saint-Hilaire e al modello letterario del Buffon; e, poiché sono esistite ed esistono in ogni tempo « des espèces sociales, comme il y a des espèces zoologiques », si domandava perché non si possa fare per la società qualcosa di simile a ciò che il Buffon ha fatto in un'opera magnifica, « en essayant de représenter dans un livre l'ensemble de la zoologie ». L'opera, che egli vagheggiava, doveva avere triplice contenuto: « les hommes, les femmes et les choses, c'est à dire les personnes, et la représentation matérielle qu'ils donnent de leur pensée: enfin, l'homme et la vie », e, non arrestandosi alla semplice osservazione, innalzarsi alla ragione o legge dei fatti sociali, e da questa andar piú su ai principî del giudizio o agli ideali del Bene, del Vero e del Bello. Notevole è anche l'accenno a Walter Scott, e la richiesta che la storia debba essere « sociale », cioè non piú genericamente umana, come nell'individualismo e prammatismo del secolo precedente.

Il proposito del Balzac, e degli altri che con lui, e prima e dopo di lui, disegnarono il romanzo storico e sociale, succedaneo della tramontata commedia greco-romana, è un proposito non direttamente artistico, ma storico e sociologico

e filosofico; e, in quanto essi volevano giovarsi dell'immaginazione per compendiare ed esporre le loro osservazioni e teorie, miravano a formare nient'altro, come ho detto, che uno schema didascalico. Ma poiché in questo schema scienza e immaginazione venivano accostate e la fusione delle due tornava impossibile, due casi accadevano: o che l'elemento poetico si affermasse come il vero centro dell'opera e asservisse gli elementi scientifici, riducendoli a suoi toni e colori, e ne nasceva una pura opera di poesia, la quale ascendeva fino alla vetta del romanzo-poema del Manzoni, che è stato giustamente detto la forma concreta e stòrica degli *Inni sacri* dello stesso autore; — ovvero, che l'interesse scientifico si costituisse centro, e allora gli elementi poetici erano a loro volta asserviti e valevano come forme immaginose e popolari di discorso. E questa seconda cosa è stata eseguita di solito da ingegni mediocri, da facitori di libri d'istruzione e divulgazione, perché chi ha veramente intelletto e capacità originale di osservatore e di filosofo non si accomoda a comporre favole ed apologhi e a cincischiare d'immaginazioni il suo pensiero, e impugna subito la buona spada della prosa scientifica, storica e polemica. Gli artisti, non isforniti di certe doti che sono proprie dei critici e dei pensatori, e di una certa tendenza all'osservazione e alla meditazione, non sono mai andati oltre un certo segno in tale interessamento e capacità, e o hanno risoluto i loro pensieri e concetti nelle viventi rappresentazioni, cancellando da quelli il carattere propriamente scientifico, o li hanno lasciati sparsi in appunti, diarî e piccoli saggi, senza farne una vera elaborazione sistematica.

Che a questo vario rapporto dello schema didascalico del romanzo con l'arte o poesia, e alle varie soluzioni cui dà luogo, il Brunetière non facesse attenzione alcuna, non è meraviglia, perché dell'arte stessa e della poesia egli coltivava, come si è notato, un concetto intellettualistico.

Ma ciò che a me sembra prova di singolare accecamento, prodotto di fallace teorizzare, è la sua insistenza nel considerare il Balzac come incarnazione dell'idea stessa del romanzo (« Balzac c'est le roman même »), creatore del libro di oggettiva osservazione sociale, che avrebbe il carattere essenziale della « rassemblance avec la vie », e sarebbe stato composto con « l'entière soumission de l'observateur à l'objet de son observation », cosí seguendo il metodo « qui a renouvelé la science », e che perciò non si potrebbe mai giudicare per sé stesso, ma solo « en le comparant avec la vie »: val quanto dire col riscontrare l'esattezza delle osservazioni mercé nuove osservazioni e sperimenti. Giacché chiunque abbia, non dico fatto oggetto di esame tutte le opere del Balzac, ma saggiato qualcuno dei suoi romanzi, ha visto subito, come cosa che si tocca con mano, che la disposizione del Balzac è proprio opposta a quella dello scienziato osservatore (questo tutto dubbî e cautele e nemico delle affermazioni recise, ed egli sicuro di sé e trionfante nel suo asserire), e opposta altresí alla disposizione del letterato pedagogo, che chiude alcuni concetti e interpretazioni storiche in racconti simbolici ed esemplificativi e compone libri d'istruzione. E sebbene ogni lettore ammiri i profondi aforismi psicologici che s'incontrano in quei romanzi, non meno gli accade di avvertire l'incapacità dell'aforista a dimostrare e sistemare, la quale si mostra aperta nella prefazione sopra mentovata (il suo sforzo maggiore di teorizzamento), dove quella sua impacciata filosofia si affretta a coronarsi con le « deux vérités eternelles: la réligion, la monarchie, deux nécessités que les évenements contemporains proclament, etc. ». E sebbene alcune sue osservazioni di storia sociale lampeggino fulgidissime, sono lampi e non luce diffusa e ben distribuita: cioè sono piuttosto suggestioni di domande che risposte a domande. Il Balzac, per esempio, avrà la visione della potenza dell'alta

finanza nella società moderna, e farà dire al piccolo vecchietto ebreo, Gobseck: « Je suis assez riche pour acheter les consciences de cent qui font mouvoir les ministres, depuis leurs garçons jusqu'à leurs maîtresses: n'est-ce pas le Pouvoir? Je puis avoir les plus belles femmes et leurs plus tendres caresses: n'est-ce pas le Plaisir? Le Pouvoir et le Plaisir ne résument-ils pas tout votre ordre social? Nous sommes en Paris une dizaine ainsi, tous rois silencieux et inconnus, les artistes de nos destinées. La vie n'est-elle pas une machine à laquelle l'argent imprime le mouvement?... L'or est le spiritualisme de vos sociétés ». Ma codesta non è poi scienza, perché la scienza comincia quando si ricerchi, stavo per dire scetticamente, se e fino a qual segno e in qual modo l'oro domini la società, e da quali fini sociali sia esso stesso guidato e perciò dominato. Il problema critico non spunta nel Balzac che egli già lo converte in un sentimento di stupore e di terrore. « Je retournai chez moi stupefait. Ce petit vieillard sec avait grandi. Il s'était changé à mes yeux en une image fantastique où se personnifiait le pouvoir de l'Or. La vie, les hommes me faisaient horreur. »...

Tutti sanno che il Balzac da giovane si nutrí della piú stravagante letteratura romanzesca inglese e francese, tutta avventure, conquiste, scoperte di tesori, delitti, apparizioni di fantasmi, allucinazioni, e ne compose egli stesso di quella sorta; e che di codeste storie meravigliose non seppe mai far senza, e ne introdusse in copia piú o meno grande, e talora a profusione, in molti suoi libri dell'età matura. Ma anche in quei romanzi, e in quella serie di romanzi che il Brunetiére giudica « obiettivi » e « naturalistici », il Balzac non fa altro che dare a ciò che è ordinario, borghese e popolano l'aspetto dello straordinario; e non v'ha pittura di carattere o di ambiente che egli non iperbolizzi a tal segno che ne riesce tutta meravigliosa e fantastica: sia che narri la vita di un ex-ufficiale napoleonico come Philippe Brideau,

sia che rappresenti l'amore paterno di un Goriot, sia che descriva la casa del padre Grandet o la bottega *du chat qui pelotte*. Egli prende qua e là alcuni pezzi della realtà per farsene oggetto di fascinazione, ed entrare per mezzo di essi in un sogno dello sfrenato e dell'immenso, attraverso il quale si muove, tra ammirato ed atterrito, quasi come in una visione apocalittica. Scambiare ciò per « metodo delle scienze naturali » è veramente, come dicevo, cosa singolare, perdonabile solo al volgo acritico e irriflessivo che prende per storia di Francia la storia narrata nei romanzi del padre Dumas (scrittore col quale il Balzac ha sovente non piccola somiglianza di procedimenti, talché potrebbe dirsi, non senza verità, che egli trasporta i *Trois mousquetaires* nel mondo della politica, delle speculazioni, delle invenzioni, della banca, e crei degli Artagnan affaristi, degli Athos industriali, degli Aramis ministri e dei Porthos, che con la violenza e col delitto giungono alla ricchezza).

Già buoni intenditori avevano messo sull'avviso contro l'anzidetto scambio volgare; e, per esempio, il Baudelaire, in uno dei saggi raccolti nel volume su l'*Art romantique*, scriveva: « J'ai maint fois été étonné que la gloire de Balzac fût de passer pour un observateur: il m'avait toujours semblé que son principal mérite était d'être visionnaire et visionnaire passionné. Tous ses personnages sont doués de l'ardeur vitale dont il était animé lui même. Toutes ses fictions sont aussi profondement colorées que les rêves. Depuis le sommet de l'aristocratie jusqu'aux bas fonds de la plèbe, tous les acteurs de la Comédie sont plus âpres à la vie, plus actifs et rusés dans la lutte, plus patients dans le malheur, plus goulus dans la jouissance, plus angéliques dans le dévouement, que la comédie du vrai monde ne nous montre. Bref, chacun, chez Balzac, même les portières, a du génie. Toutes les âmes sont des armes chargées de volonté jusqu'à la gueule. C'est Balzac lui même.... ».

L'ardore d'immaginazione del Balzac non solo gli vietava di fare l'opera di osservazione scientifica, che il Brunetière vanta di lui, ma esso era cosí violento e vorace da turbargli l'opera stessa di artista; e ciò importa mettere in chiaro, perché fornisce una guida per la lettura critica dei suoi romanzi. Il Brunetière anche in questo punto se la cava assai male: « C'est la représentation de la vie que l'interesse, et non pas du tout la réalisation de la beauté, comme s'il se rendait compte un peu confusement, qu'en art la réalisation de la beauté ne s'obtient güère qu'aux dépens, au détriment de la fidélité de l'imitation de la vie ». Storture estetiche, che annullerebbero insieme arte e critica, e che mostrano come il Brunetiére se ne stesse placidamente adagiato sopra due dei peggiori vecchiumi rettorici, l'idea dell'imitazione della realtà, e l'altra della bellezza come trascendente la realtà, e non sospettasse che la rappresentazione della realtà e la bellezza sono in arte la stessa cosa, e che, dove si sente che manca la bellezza, manca nient'altro che la perfezione stessa del rappresentare.

Come mai, dunque, l'ardore dell'immaginazione, che sembra cosí favorevole all'ingegno artistico, danneggiava invece l'arte del Balzac? Gli è che nel delicato processo dell'arte bisogna accuratamente tener distinte la fantasia che configura le impressioni e le passioni del reale dominandole, e l'immaginazione che si vale delle intuizioni della fantasia a proprio diletto, trastullo o acre sfogo che sia. Per l'appunto, ciò che si chiama nel Balzac ardore d'immaginazione era, sotto quest'unico nome, due cose diverse e operava in due modi diversi, una volta ispirandogli l'arte e un'altra deformandogli l'arte prodotta o iniziata. Che il Balzac fosse poeta nel miglior senso della parola, si sente nel vigore onde rappresenta caratteri, situazioni e ambienti, nella schiettezza dei motivi che prorompono dalla sua fantasia commossa. Non ha nulla egli, pur nei suoi difetti, del fare di Victor

Hugo, il quale, nei romanzi e nei drammi, non procede da motivi poetici, ma da escogitazioni intellettive, e perciò, nella ridda d'immaginazioni che suscita intorno a queste, serba sempre chiarezza di disegno, pur essendo assai scarso di afflato poetico e di genuina fantasia. Il Balzac si muove di solito con energica genialità, come artista di vena, ma via via che va innanzi, invece di lasciar libere le sue creature di seguire la loro legge interiore, e crearsi quelle compagne, quell'ambiente, quell'azione, quel principio, mezzo e fine che sono impliciti nel loro motivo fondamentale, e, per conseguenza, di moderarsi, temperarsi e intonarsi, le costringe a seguire la legge del suo rapace temperamento, di lui, Onorato di Balzac, che ha il gusto delle passioni spinte all'estremo, dei contrasti recisi e intransigenti, delle colossali intraprese, delle astuzie astutissime e degl'infernali raggiri, dei successi mirabolanti, e gode di queste immaginazioni e le esaspera per goderne piú largamente.

È stato detto e ripetuto (e mi pare che cosí dicesse anche il Sainte-Beuve) che nel Balzac i caratteri sono eccellenti, l'azione è meno buona e lo stile è vizioso: altro empirismo della critica, che bisogna correggere con la teoria esatta, che quelle tre cose ne fanno una sola, e che l'una non può andare esente dal difetto delle altre, e i difetti di tutte debbono essere riportati a una comune origine. Questa origine comune è nella disposizione psicologica che ho ricordata, per la quale il Balzac, imprimendo un impulso capriccioso alle sue creazioni, fa sí che i caratteri dei suoi personaggi girino rapidamente e crescano vertiginosamente sopra sé medesimi, diventando via via sempre piú folli di sé stessi, e talora, nel vertice a cui pervengono, si convertano nell'opposto di ciò che erano, o rivelino in modo inaspettato altre loro qualità, contradittorie o discordanti con le prime; le azioni, per il medesimo correre vertiginoso, o perdono ogni logica, e, sforzandosi di svolgere quei caratteri,

assumono l'andamento che è solito nei romanzi d'appendice, ovvero anch'esse, a un tratto, precipitano e languiscono; e lo stile, che è tutt'una cosa con quelle azioni e quei caratteri, cade dalla robusta e semplice plasticità nella fiacchezza e sciatteria o trapassa al tono esplicativo e riflessivo. I caratteri non giungono all'armonia della concordia discorde, e perciò le azioni non si snodano con naturalezza, e lo stile non è ritmico.

Qualsiasi romanzo del Balzac, preso tra i migliori, offre pronti esempî di tali ineguaglianze e disarmonie; ma io mi restringerò ad additare quello che è reputato forse il piú perfetto di tutti o uno dei piú perfetti, *Eugénie Grandet*. Dove, dopo la stupenda pittura della casa di provincia e dell'ambiente familiare nel quale fiorisce l'affetto gentile della giovane Eugenia, non è chi non senta che il padre Grandet e la madre Grandet e la stessa Eugenia si vengono rettorizzando in tipi fissi; e il padre Grandet non è piú un avaro nella sua umanità, ma un matto, e da matto è la scena in cui egli sorprende in mano alla figlia l'astuccio lasciatole in deposito dal fidanzato:

Au regard que jeta son mari sur l'or madame Grandet cria;
— Mon Dieu, ayez pitié de nous!
Le bonhomme sauta sur le nécessaire comme un tigre fond sur un enfant endormi.
— Qu'est-ce que c'est que cela? dit-il en emportant le trésor et allant se placer à la fenêtre. — Du bon or! de l'or! s'écria-t-il. Beaucoup d'or! Ça pèse deux livres...

Con siffatto maniaco di padre e con un carattere senza carattere come quello del cugino fidanzato, la storia di Eugenia che prometteva di riuscire commovente e poetica, si sperde nell'insignificante. E sembra che all'autore, che ha speso le sue maggiori forze per spingere all'estremo i caratteri e i contrasti, manchi la lena per rappresentare il

dramma che era venuto preparando. Ed ecco, il romanzo precipita, e ciò che doveva essere rappresentato, è annunziato come bello e accaduto: « Cinq ans se passèrent... »; ovvero: « Pendant que ces choses se passaient à Saumur, Charles faisait fortune aux Indes, ecc. ». Peggio ancora lo stile s'impoverisce, e, in qualche punto, arieggia la prosa di un componimentino di scuola:

À trente ans Eugénie ne connaissait encore aucune des félicités de la vie. Sa pâle et triste enfance s'était écoulée auprés d'une mère dont le cœur méconnu, froissé, avait toujours souffert. En quittant avec joie l'existence, cette mère plaignit sa fille d'avoir à vivre, et lui laissa dans l'âme des légers remords et d'éternels regrets. Le premier, le seul amour d'Eugénie était, pour elle, un principe de mélancolie. Après avoir entrevu son amant pendant quelques jours, elle lui avait donné son cœur entre deux baisers furtivement acceptés et rendus; puis il était parti, mettant tout un monde entre elle et lui....

E troppe volte, dinanzi ai romanzi del Balzac, si resta addolorati come si sia assistiti alla menomazione di un capolavoro, e si ripensa a quella novella dello stesso Balzac che s'intitola *Un chef-d'-œuvre inconnu*, dove si parla di un quadro che è un confuso ammasso di colori, sotto i quali spunta qua e là qualche pezzo stupendamente dipinto.

Che cosa volete? — si dirà. — Il Balzac era cosí. — Certamente; ed era grande anche cosí. Perché, nonostante la deformazione, la sopraffazione e l'abbandono, in lui assai frequente, del fine dell'arte, la sua arte è gagliardissima, ed è cosparsa di pensieri e osservazioni acute, che variano l'attrattiva. Ma alla serenità estetica il Balzac non giunse mai o solo in rari momenti; e, quando alcuno in Italia lo ha messo a confronto con Alessandro Manzoni (a proposito: perché non si suol ricordare il poco favorevole giudizio che sui *Promessi sposi* il Balzac pronunziò in una

conversazione a Milano, e che io ho letto, tanti anni fa, in un volume di Tullo Dandolo?), lo ha messo, dicevo, a confronto col Manzoni, e costui ha giudicato timido e sterile e lui ardito e fecondo, io sono rimasto anzitutto stupito che si sia potuto pensar mai a un paragone di quella sorta, ma peggio che stupito poi nel vedere che nemmeno la divina equalità manzoniana abbia avuto, per quel taluno, vigore di far balzare in piena luce il vizio artistico che travagliava Onorato di Balzac.

XX

BAUDELAIRE

Carlo Baudelaire fu tra coloro che sentirono vivamente quanto fosse di fatuo nella dottrina della bontà naturale e della perfettibilità umana o del cosiddetto « progresso », come era stato ideato nel secolo decimottavo e rivestito di romantici colori dalla ideologia liberale del decimonono. Rideva dei liberi pensatori, degli umanitarî che volevano abolire la pena di morte e l'inferno per amicizia verso il genere umano, o la guerra col mezzo di una sottoscrizione popolare di un soldo a testa; dei fanatici, che erano persuasi che l'industria e le macchine avrebbero un giorno « mangiato il diavolo »; di tutto ciò, insomma, che egli chiamava la « *sottise* » moderna. Contro la quale rialzava la dottrina del « peccato originale », e faceva valere l'evidenza dell'osservazione quotidiana, che l'uomo « è sempre nello stato selvaggio ». Il « progresso » gli sembrava una credenza di santo comodo e pigrizia, propria dell'individuo che conta sui vicini per il lavoro che tocca a lui, una « credenza da Belgi »; e sul Belgio aveva preparato un libro, di cui ci restano appunti e frammenti, che sarebbe riuscito satira gustosissima. Il Belgio possedeva allora un pittore rappresentativo nel Wirtz, e colà aveva piantato le sue tende Victor Hugo: uomini che, entrambi, avevano fatto

disegno di «salvare l'umanità», e fondato il «gran partito» della felicità del genere umano da attuarsi mercé l'«educazione internazionale». E Victor Hugo, per più rispetti dal Baudelaire ammirato in qualità d'artista, gli destava assai diversa ammirazione per la strana mistura che offriva di «genio» e di «stupidità»; onde ne motteggiava le pose da «Prometeo» e da «Shakespeare socialista»; e scriveva a un amico (quando appunto il vate si trasferì a Bruxelles lasciando l'isola dell'esilio e i colloquî consueti con l'Oceano): «Pare che egli e l'Oceano si siano bisticciati: o egli non ha avuto piú la forza di sopportare l'Oceano, o l'Oceano si è infastidito di lui». Non doveva avere nemmeno grande riverenza pel «Dio» victorhughiano, perché protestava che «il Dio dei signori Rogeard, Michelet, Benjamin Gastineau, Mario Portal, Garibaldi e abate Chatel» non era il suo; e uno dei suoi divertimenti consisteva nel raccogliere, da giornali e discorsi, le frasi dei democratici piú deliziose per idiozia, sul tipo di quella di un signor Flée, che, descrivendo le api, zuccherosamente le definiva: «le care piccole repubblicane». Per converso, egli portava nel cuore Giuseppe de Maistre, il «gran genio del nostro tempo» «un veggente»; e gli piacevano lo scetticismo e le crudezze del nostro Ferrari, del quale fu amico [1]. La politica era, a suo avviso, e doveva essere, una «scienza senza cuore», e il vero politico riunire sempre le qualità del «rivoluzionario» e del «gesuita».

Ma il Baudelaire coprí di sarcasmo e di dispregio anche un'altra concezione etica, di origine piú recente, estranea al libertino secolo decimottavo (che in questa parte fu chiaroveggente), e propria del secolo decimonono e del romanticismo: la religione dell'amore; l'amore come espressione di quanto vi ha di piú alto e nobile e gentile nel-

---

[1] Si veda sul Ferrari in *l'Art romantique*, p. 27, *Lettres*, pp. 245, 289.

l'uomo, l'amore-passione come forma eroica, e l'adorazione erotica, che ne consacra l'oggetto. Figgendo l'occhio nel fondo dell'erotismo, egli scorse che « la voluttà unica e suprema dell'amore è riposta nella certezza di fare il male, e maschio e femmina sanno fin dalla nascita che nel male si trova ogni voluttà »; e celiando diceva che l'amore è un crimine, nel quale « il piú noioso è che vi bisogna sempre un complice ». Vano ogni tentativo di moralizzarlo, introducendo nelle cose dell'amore l'« onestà », che sarebbe come voler « unire in accordo mistico l'ombra col calore, la notte col giorno ». E la donna, che è tutta dell'amore, ha il diritto, e in certa guisa il dovere, di cercar d'« apparire magica e soprannaturale », cingendosi di fascino e mistero; e questa opera di seduzione al male essa esercita perfino come madre, come balia, come sorella, circonfondendo l'uomo in fasce, non solo con le sue cure, ma con « la carezza e la voluttà sensuale »: sicché l'infante ama già, sotto quella specie, la donna, « pel solletico piacevole della seta e delle pellicce, pel profumo del seno e dei capelli, pel tintinnio dei gioielli, pel volo dei nastri, e per tutto il vario *mundus muliebris* ». Il marchese de Sade asserí dure e coraggiose verità, di quelle verità da cui si suol torcere il viso quasi che in tal modo si riesca ad annullarle; e a tanto filosofo conviene tornare se si vuol intendere, per esempio, « l'orrore e l'ebbrezza insieme dell'amore per una spiona, per una ladra, e simile ». S'immagini che cosa il Baudelaire, con siffatti convincimenti, pensasse della signora Sand, anzi della *femme-Sand*, la quale, nelle cose dell'amore, prendeva agli occhi suoi l'aspetto stesso di Victor Hugo nelle cose politiche, sociali e metafisiche. La giudicava un « Prudhomme della immoralità », assai inferiore al De Sade, perché costui rappresentava « il male che conosce sé stesso », ed essa, invece, « il male che s'ignora », il « male ingenuo », che è il peggio del « satanismo ».

Di conseguenza, il Baudelaire si volgeva contro il culto per la natura: tanto della « natura » come l'aveva intesa il secolo decimottavo, quanto di quella dei romantici. La natura intera gli pareva partecipasse del « peccato originale », e sovente fantasticava che « le bestie malefiche e disgustevoli non altro fossero che la vivificazione, corporificazione e dischiusione alla vita materiale dei cattivi pensieri dell'uomo ». Essere « naturale » è certamente la femmina, e pertanto « abominevole ». Gli alberi, la verdura, gl'insetti, e tutte le altre forme naturali, che davano luogo a una nuova sorta di religione, a lui non ispiravano nulla, né poteva capacitarsi che Dio abitasse in esse, e ricusava il suo ossequio ai « legumi santificati ». Aveva un certo sentimento che esista fuori dell'uomo una forza malvagia, non sapendo, senza un simile intervento, spiegare certi atti o pensieri subitanei; e vedeva dappertutto il mistero, e anche a lui, come ad altri, i sogni sembravano « un linguaggio geroglifico, del quale non possedeva la chiave ». Ma di Dio, — di un Dio diverso da quello dei signori ricordati di sopra, — ebbe e non ebbe l'intravisione. In una lettera del 1864 dice che, quando avrebbe finito di esprimere tutte le ragioni del suo disgusto pel genere umano, quando sarebbe stato « assolutamente solo », allora « avrebbe cercato una religione ». Ma la cosa qui sa di scherzo. Dio invoca in alcuni dei suoi versi; ma in essi è chiaramente una figura poetica. In un appunto di diario, si proponeva di « fare ogni mattina la sua preghiera a Dio, fonte di ogni forza e di ogni giustizia, a suo padre, a Marietta e a Poe, come intercessori, e pregarli di comunicargli la forza necessaria al compimento di tutti i suoi doveri e di dare a sua madre una vita abbastanza lunga da poter godere della sua trasformazione ». Ma è nient'altro che un modo di suggestione tentata sopra sé stesso, o, tutt'al piú, l'accenno di un bisogno che egli provava: il bisogno di pregare e confidare.

Critica, dunque, la sua affatto negativa; che da una parte gli toglieva di riposare nella ideologia comune, volgare o borghese che si voglia dire, nella fede laica della fratellanza umana e del progresso, coi congiunti doveri che essa comanda; e, dall'altra, strappava ogni velo alle illusioni che irideggiano la cupidità sensuale ed erotica; ma non surrogava nulla alla fede distrutta e nulla contrapponeva alla sensualità irruente e turbolenta. Anzi, questa restava pur tuttavia unica ragion di vita, con la sola differenza che non era piú, come in altri, una malvagità inconsapevole, e, conoscendo sé stessa, disprezzando sé stessa, era meno bassa e piú virile, « piú prossima (come egli diceva non del tutto a torto) alla guarigione ». Prossimità assai relativa, perché, per intanto, tale consapevolezza portava con sé una metodica coltivazione del male, l'arte d'intensificarlo, complicarlo (perfino con la profanazione del sacro, da lui riprovata), e dilatarlo. E questa della consapevolezza, congiunta a somma semplicità, coscienza e fermezza, è l'originalità del suo « satanismo », perché, quanto al resto, il Baudelaire stesso ricorda i proprî predecessori, a cominciare dal « vecchio *dandy* » Chateaubriand, colui che lasciò scritto: « io fui sempre virtuoso senza piacere e sarei stato criminale senza rimorso »; e il Sainte-Beuve a sua volta si ricordò, nel leggere *Les fleurs du mal*, del suo *Joseph Delorme*, e vi accennò col suo giovane amico, che convenne che questo libro poteva considerarsi « *les Fleurs du mal* nella loro vigilia ».

Sarebbe poco attraente (perché altro sono i versi e altre le formole della prosa), e a ogni modo non è necessario, descrivere la turba delle brame, che il Baudelaire disfrena in sé, eccita ed aguzza: amori strani ed esotici e impuri e delittuosi, conditi dall'inganno voluto e dalla menzogna e dal cinismo, attrattiva per le cose crudeli o strazianti o tristi o paurose, pei processi del dissolvimento e della cor-

ruttela, ebbrezze artificiali di vini e di profumi e di oppio... Amore e Morte erano gentili fratelli e dominavano il mondo del Leopardi; ma quello del Baudelaire era dominato da due sorelle, due amabili ragazze, la Dissolutezza e la Morte (« *La Débauche et la Mort sont deux aimables filles...* »). La definizione del Bello parve un giorno a lui aver trovata come di qualcosa che sia tutt'insieme « ardente e triste », e « un po' vago », e che « apra la via al fantasticare »; e lo simboleggiava in una figura femminile, mista « di voluttà e tristezza, malinconia, lassezza, sazietà, e insieme ardore, avidità di vita, e amarezza nascente da privazione e disperazione e rimpianto », e a cui la gioia non poteva convenire se non in modo accidentale, come « un ornamento volgare ».

Il Barbey d'Aurevilly chiuse la sua nota recensione delle poesie del Baudelaire col dire che, dopo *Les fleurs du mal*, non restavano al loro poeta se non due partiti soli: « o farsi saltar le cervella o farsi cristiano ». Dilemma che, come è benissimo dedotto dalle premesse che abbiamo descritte, cosí si dovrebbe giudicare assai ben piantato, se il travaglio in cui si dibatteva il Baudelaire fosse stato problema di vita affettiva e pratica. Ma forse non fu questo, o assai poco; e certamente non fu questo solo. Anche per lui, come per altri artisti, è assai difficile far le parti tra la vita reale e la vita d'immaginazione, e, anche per lui, questa dové soverchiare quella. Né bisogna dimenticare la sua osservazione, a proposito del Poe, che « l'ardire di taluni uomini nel lavorare sull'orribile è spesso effetto di una grande energia morale disoccupata, talvolta di una ostinata castità e anche di una profonda sensibilità repressa ». I documenti della sua vita e le indagini dei critici hanno, del resto, sgombrato la sua biografia di molte leggende, introdottevi da lui stesso per gusto di terrificare e canzonare la buona gente; ed egli sorrideva quando si cercava di trovare in lui il « mostro », e una delle sue piú belle ironie

è la candidatura che pose all'Accademia, alla poltrona del domenicano padre Lacordaire. Leggendo le sue opere postume e le lettere, si riceve l'impressione che il Baudelaire fosse bensí un uomo che non era riuscito a ordinare praticamente la sua vita, ma retto, leale, dignitoso e soprattutto di cuore affettuoso e gentile. Comunque, concedendo anche egli passasse veramente, nella vita reale, per tutte o per gran parte di quelle forme e vicende di dissolutezza e di disgusto che descrisse nei versi, il dilemma del Barbey d'Aurevilly era sbagliato in ciò, che non teneva conto che il Baudelaire era artista, e aveva dunque un terzo partito, una vera e propria via di uscita, nel ridurre il problema, insoluto nella vita, a problema che risolveva nell'arte.

Dell'arte, pochi, non solo tra i letterati francesi, ma anche tra i filosofi di professione, ragionarono con pari profondità di lui; e per questo rispetto va collocato accanto a un altro artista, che fu similmente grande approfonditore delle cose dell'arte, al Flaubert. Come il Flaubert si opponeva alla « personalità », ossia alla tendenziosità nel romanzo, che era il campo piú propriamente suo, cosí il Baudelaire alla poesia filosofica, che allora era di moda in Francia, e dalla quale piú doveva sentire il bisogno di distinguere la sua lirica, che si moveva in un campo prossimo; e a lui come al Flaubert uscí di bocca la stessa parola: «la grande poesia è essenzialmente *bête*: crede, e in ciò è la sua gloria e la sua forza »[1]. La poesia filosofica, invece, ritornava alla *imagerie*, consueta nell'infanzia dei popoli, in un tempo in cui essa non poteva gareggiare di evidenza con un articolo dell'*Enciclopedia*; e perciò era inutile. E non solo inutile, ma dannosa, introducendo artificialmente il filosofare nell'arte, la quale ha una sua propria filosofia implicita e spontanea, perché il poeta è « so-

[1] *Oeuvres posthumes*, p. 167.

vranamente intelligente » e la fantasia è « la piú scientifica della facoltà, comprendendo essa sola l'analogia universale, e quel che una religione mistica chiama corrispondenza ». Al pari del Flaubert, sentiva l'inartistico della passione, tiranneggiante l'arte; perché « il principio della poesia è strettamente e semplicemente l'aspirazione umana verso una bellezza superiore, e si manifesta con un entusiasmo, un trasporto dell'anima, affatto indipendente dalla passione che è l'ebbrezza del cuore, e dalla verità, che è il pabolo della ragione. La passione è cosa naturale, troppo naturale, sí da introdurre un tono che offende e discorda nel dominio della pura bellezza; troppo familiare e troppo violenta, sí da recare scandalo ai puri desiderî, alle graziose Malinconie e alle nobili Disperanze, che abitano le regioni soprannaturali della poesia ». Di qui la sua disapprovazione per lo stile del Lamartine e del De Musset, artisti « scarsi di volontà e non abbastanza padroni di sé stessi »: del De Musset in particolare, che « invoca cielo e inferno per le sue avventure da *table d'hôte*, e volge un torrente fangoso di errori di grammatica e di prosodia, ed è affatto impotente a compiere il lavoro onde una fantasticheria si tramuta in oggetto d'arte ». E quando era in vena d'indulgenza, o piuttosto quando scriveva pel pubblico, chiamava il poeta delle *Nuits* « un pigro con effusioni graziose »; e quando in privato dava sfogo al suo sdegno, diceva che meritamente i volumi del De Musset si trovavano sui deschetti delle donnine allegre, accanto al cagnolino di corallo. Di qui l'antifemminismo letterario, in lui come nel Poe, e nuova ragione di avversione per la Sand, che gettava i suoi romanzi alla posta come se fossero lettere, e li scriveva su carta da lettere, e dava prova di quello stile *coulant*, che è tanto caro ai buoni borghesi. Lo stile delle donne (diceva anche) si trascina e ondeggia come le loro vesti; e v'ha poche donne scrittrici che non siano state « una desolazione,

non solo per le loro famiglie, ma pei loro amanti stessi, giacché gli uomini meno pudici pur amano il pudore nell'oggetto amato». Ma tant'era la giustezza della sua mente che l'insistente polemica contro l'arte informe non lo traviò mai all'asserzione e all'esaltazione dell'astratta forma; ché anzi ammonì circa i «mostruosi disordini, ai quali spinge il gusto smodato dalla forma», e circa «la passione frenetica dell'arte», che è «un cancro che divora tutto il resto» e mette capo al nulla «come ogni eccessiva specializzazione di facoltà». Abbondano nelle sue pagine osservazioni acute, come quella sui veri disegnatori che «disegnano sempre secondo l'immagine scritta nel loro cervello e non mai secondo natura»; o sul bisogno di allargare la storia dell'arte col comprendervi tutte le forme infinite della bellezza universale, che il Winckelmann escludeva, e con l'attenersi, in mancanza di un sistema soddisfacente, alla *impeccable naïveté*; o sulla storia della moda e degli abbigliamenti; o sulla buona barbarie artistica, che è quella «inevitabile, sintetica, fanciullesca, che si scorge sovente anche nell'arte perfetta, e nasce dal bisogno di vedere le cose in grande, e considerarle soprattutto nel loro effetto complessivo». Anch'egli notava la poca disposizione dello spirito francese alla poesia schietta, perché «la Francia è stata provvidenzialmente creata per la ricerca del vero piú che per quella del bello», e nei tempi moderni la mente francese ha preso «un carattere utopico, comunistico, alchimistico, che si diletta esclusivamente di formole sociali». Della letteratura francese del suo secolo non gli piacevano se non Chateaubriand, Balzac, Stendhal, Mérimée, De Vigny, Flaubert, e gli amici coi quali aveva comuni ideali, il Gautier, il Banville, il Leconte de Lisle.

Tale nella teoria e nel giudizio, e tale procurò di essere nella pratica dell'arte; e sarebbe fraintenderlo se, lasciandosi ingannare da talune apparenze della sua opera, gli si

attribuisse qualcosa di quello spirito frivolo, che scherza col proprio oggetto e che è una delle forme del capriccio e dell'arbitrio, da lui aborriti in arte. La sua ispirazione, nella materia lubrica, triste e bestiale che solitamente tratta, è altamente seria; e, costretto in un mondo di sensualità che non può vincere, egli perviene a renderlo colossale, tragico, sublime; e pare, anche per questo riguardo, un «angelo ribelle»: un poeta eroico compresso, il quale della eroicità non può far di meno e se ne foggia una a rovescio, per mezzo del lussurioso e dell'orribile. Quel che nelle sue creazioni balena d'ironico o piuttosto di sarcastico non è altro che la coscienza del male, inscindibile dal suo modo di abbracciarsi col male. Satana ride, a volte, perché, se non ridesse, sarebbe maniaco o folle, e nessuno ha osato mai ingiuriarlo di tal nome. Ma Satana è anche preso, a volte, da nausea e da disgusto di sé medesimo, perché non può soffocare del tutto il ricordo della nobiltà un tempo posseduta; e altre volte si sente aprire l'anima all'immagine «della santa giovinezza, dell'aria semplice, della dolce fronte, dell'occhio limpido e chiaro come acqua corrente», o invidia chi «con vigoroso colpo d'ala s'innalza e si libra sulla vita, e comprende senza sforzo il linguaggio dei fiori e delle cose mute», o tutto si scioglie in tenerezza per la povera serva morta, per «la serva dal gran cuore», sotto i cui occhi egli crebbe, e della quale sua madre era «gelosa», e che ora dorme sotto l'umile pratello. Il suo Satana, insomma, non è un Satana di maniera, ma un Satana-uomo.

Con le quali osservazioni non s'intende aver dato giudizio della poesia del Baudelaire; la quale, tirata in qua e in là dalle opposte schiere dei vituperatori che ebbe fin dalla sua prima comparsa e che trovarono ultimamente un capitano nel Brunetière, e dei lodatori di scarso discernimento, è stata forse finora poco giudicata in quanto mera poesia. Gli uni, infatti, la respingono per preconcetti di

moralità o di accademia; gli altri, per motivi opposti, restano presi da certi aspetti del contenuto, e anche da certi atteggiamenti della forma, che non sono tra i piú belli. E le osservazioni esposte di sopra hanno avuto appunto il fine di mettere il lettore a faccia a faccia con l'unico problema della poesia del Baudelaire, quello poetico, e perciò hanno via via dedotta la genesi di essa e la qualità della ispirazione, e dimostratane, mercé questa deduzione, la schiettezza e l'incontrastabile legittimità.

Un giudizio della poesia del Baudelaire non potrebbe ottenersi se non investigando senza alcun preconcetto l'intima sua virtú e i correlativi pericoli, e studiandola nelle sue forme varie e particolari, per mostrare in quali di esse l'ideale poetico dell'autore si sia veramente attuato e in quali altre sia rimasto di qua o andato di là. Dirò solamente che a me sembra che non di rado alla poesia del Baudelaire manchi quella purezza di forma, alla quale l'autore pur tendeva con tutti gli sforzi. E manca perché egli ha in sé altri ed estranei amori, che non sempre riesce a vincere: l'intellettualità o la riflessione da una parte, che s'insinua qua e là nel suo comporre, e per la quale egli tanto teneva all'aver dato al suo volume di liriche un disegno generale, un principio, mezzo e fine; e dall'altra, il sensualismo delle immagini e dei versi, che assai lo alletta, e lo induce ora a coniare versi piuttosto vigorosi e risonanti che perspicui nell'immagine, o riunenti immagini discordanti, ora iperboli che fanno stacco sul motivo fondamentale e sembrano vagheggiate per sé. Onde in parecchie delle sue liriche la composizione talora ha del confuso, tal'altra è troppo simmetrica, tal'altra reca appiccicate o intercalate glosse, tal'altra ancora lascia scorgere, sotto il serrato della forma, lacune e salti: difetti che si avvertono anche nelle sue maggiori creazioni. Tutto ciò credo che si possa dimostrare in modo limpido e persuasivo; ma, come le

dilucidazioni precedenti menavano, attraverso la psicologia dell'autore, al problema proprio della sua arte, cosí questa ulteriore analisi non dovrebbe poi avere altro intento che di fare meglio sentire la forza dell'arte del Baudelaire, dove essa è veramente forte. E tale è in effetti, sia in certi quadri, *Don Juan aux Enfers*, *Les petites vieilles*, *Le vin des chiffonniers*, *Le sept vieillards*, *Les phares*, sia nelle effusioni liriche del *Madrigal triste*, de l'*Examen de la nuit*, dell'*Amour du mensonge*, dell'*Hymne à la Beauté*, de *La servante au grand cœur*, sia nei sonetti del *Parfum exotique*, dell'*Idéal*, del *Rêve d'un curieux*, e in molti altri. Potranno, per esempio, non piacere, come a me non piacciono, nel *Vin des chiffonniers* le due ultime strofe di considerazioni e conclusioni, inutili e vuote innanzi alla vivezza della rappresentazione precedente, che da sé dice tutto quanto era da dire. Ma quale rappresentazione quella del vecchio cenciaiuolo, che, barcollando ubbriaco per le vie, sogna e gestisce il sogno eroico e generoso dell'umanità; e come sembra esprimere sarcasticamente tutt'insieme che il sublime è nell'uomo, ma che l'uomo non lo ritrova se non solo al fondo della sua follia! Entusiasmo e sarcasmo, fusi perfettamente: irragionevolezza: poesia.

On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
Buttant, et se cognant aux murs comme un poëte,
Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,
Epanche tout son cœur en glorieux projets.

Il prête des serments, dicte des lois sublimes,
Terrasse les méchants, relève les victimes,
Et sous le firmament comme un dais suspendu
S'enivre des splendeurs de sa propre vertu.

. . . . . .

Suivis de compagnons, blanchis dans les batailles,
Dont la moustache pend comme les vieux drapeaux;
— Les bannières, les fleurs et les arcs triomphaux

Se dressent devant eux, solennelle magie!
Et dans l'étourdissante et lumineuse orgie
Des clairons, du soleil, des cris et du tambour,
Ils apportent la gloire au peuple ivre d'amour!

Cosí nell'altro quadro, *Les petites vieilles*, si noterà lo stesso difetto nell'ultima parte, in cui il poeta medita sul già rappresentato e meditato, e riesprime il già espresso, e cade altresí nel vuoto e rettorico:

(Ruines! ma famille! ô cerveaux congénères;
Je vous fais chaque soir un solennel adieu!
Où serez-vous demain, Èves octogénaires,
Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu?)

e perfino nel corpo del componimento, dove, dopo aver dipinto con tocchi stupendi di grottesco e di pietà quelle piccole vecchie, decadute da varî e fulgidissimi splendori e schiudenti in sé le piú intense esperienze di dolori:

(Sous des jupons troués et sous de froids tissus

Ils rampent, flagellés par les bises iniques,
Frémissant au fracas roulant des omnibus,
Et serrant, sur leur flanc, ainsi que des reliques,
Un petit sac brodé de fleurs ou de rébus;

Ils trottent, tout pareils à des marionnettes;
Se traînent, comme font les animaux blessés,
Ou dansent, sans vouloir danser, pauvres sonnettes
Où se pend un Démon sans pitié! Tout cassés

Qu'ils sont, ils ont des yeux perçants comme une vrille,
Luisants comme les trous où l'eau dort dans la nuit;
Ils ont les yeux divins de la petite fille
Qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit.

— Avez vous observé que maints cercueils de vieilles
Sont presque aussi petits que celui d'un enfant?...)

non sa trattenersi dal calcare e deformare quest'ultimo delicatissimo e tenerissimo accenno, intessendovi intorno bizzarrie stupefacenti. Ma come poi si ripiglia, particolarmente dove la pittura collettiva si contrae in un episodio, e, tra le tante figure presentate in folla, il poeta presceglie e considera una:

Ah! que j'en ai suivi de ces petites vieilles!
Une, entre autres, à l'heure où le soleil tombant
Ensanglante le ciel de blessures vermeilles,
Pensive, s'asseyait à l'écart sur un banc,

Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre,
Dont les soldats parfois inondent nos jardins,
Et qui, dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre,
Versent quelque héroïsme au cœur des citadins.

Celle-là, droite encor, fière et sentant la règle,
Humait avidement ce chant vif et guerrier;
Son œil parfois s'ouvrait comme l'œil d'un vieil aigle;
Son front de marbre avait l'air fait pour le laurier!

Dove anche si può godere la fusione perfetta del sarcastico e del sublime, con la prevalenza di quest'ultimo, com'era proprio dello spirito del Baudelaire, checché trattasse, e come si riflette nel tono e nella fattura stessa del suo verso.

Si potrebbero moltiplicare gli esempî; ma i lettori saranno, al pari di me, contenti di farsi risonare all'orecchio e ripassare nella fantasia le tre ultime belle strofe, che ho trascritte; e cercheranno da sé il volume del Baudelaire, per rileggerlo intendendo e discernendo.

XXI

FLAUBERT

Anche pel Flaubert come pel Balzac bisogna lasciare in disparte le svianti considerazioni sul « romanzo psicologico » e « sociale » e sull'« arte oggettiva », e guardare l'artista in sé stesso, raccostandolo solo a qualche spirito realmente affine, perché l'osservazione dell'affinità concorre a rischiarare taluni aspetti non facili a scorgere a prima vista. Da quando, oltre che l'epistolario, sono stati pubblicati i manoscritti giovanili del Flaubert, non è piú un mistero il fondo della sua anima, una di quelle anime malate dell'età romantica, che, perduta la fede religiosa e non perduto l'anelito all'infinito, non riuscendo d'altronde a piegarsi alle condizioni della vita moderna, si torturavano nei sogni dell'impossibile e ricascavano sfinite dal vano sforzo. Tale per certi rispetti fu il Baudelaire, uno degli affini dei quali parlavamo, e forse il piú affine.

Quelquefois, — è detto in un frammento giovanile del Flaubert — n'en pouvant plus, dévoré de passions sans bornes, plein de la lave ardente qui coulait de mon âme, aimant d'un amour furieux des choses sans nom, regrettant des rêves magnifiques, tenté par toutes les voluptés de la pensée, aspirant à moi toutes les poésies, toutes les harmonies, et écrasé sous le poids

de mon cœur et de mon orgueil, je tombais anéanti dans un abîme de douleurs.... N'usant point de l'existence, l'existence m'usait. Mes rêves me fatiguaient plus que de grands travaux: une création entière, immobile, irrévelée à elle même, vivait sourdemente sous ma vie....

Di quegli anni è il *Récit de Marie*, grido di disperazione di chi non ha mai raggiunto la voluttà sognata:

Ni les pauvres, ni les riches, ni les beaux, ni les laids n'ont pu assouvir l'amour que je leur démandais à remplir. Tous, faibles, languissants comme dans l'ennui, avortons conçus par des paralytiques, que la vie énerve, que la femme tue, craignant de mourir dans des draps comme on meurt à la guerre, il n'en est pas un que je n'ai vu lassé dès la première heure! — Il n' y donc plus sur la terre de ces jeunesses divines d'autrefois! Plus de Bacchus, plus d'Apollons! Plus de ces héros qui marchaient couronnés de pampres et de lauriers!...

Nelle lettere all'amica Colet dice una volta, alludendo alla sua giovinezza: « Tu m'as connu quand cette période venait de se clore et arrivé à l'âge d'homme, mais, autrefois, j'ai cru à la réalité de la poésie dans la vie, à la beauté plastique des passions »; e, in un'altra lettera, mostra chiara coscienza della relazione che corre tra codesta sete inestinguibile di voluttà e le risoluzioni mistiche, notando che se non si fosse dato all'arte, « sans l'amour de la forme », sarebbe stato forse « un grand mystique ».

La via di uscita che egli trovò fu dunque la medesima del Baudelaire, come assai simile era la malattia, di cui soffriva: l'arte, e non l'arte-confessione, l'arte-effusione, l'arte sconvolta e passionale, ma l'arte che domina la torbidezza passionale con la purezza della forma. Donde la sua teoria estetica della « impersonalità »: polisensa come di frequente le teorie degli artisti, e nella quale confluivano insieme con motivi estetici, quali il giusto concetto

del carattere universale dell'arte e l'assillo scrupoloso della perfezione formale, motivi morali, ossia una sorta di virile pudore a non esibire le proprie miserie (« à quoi bon se mettre en scène? un homme n'est pas plus qu'une puce... »); e, infine, motivi psicologici, che erano nella ripugnanza agli interessi della vita reale, famiglia, patria, umanità, a tutto ciò che è pratico e come tale limitato e, nel sano senso, prosaico.

Per questa libertà da ogni interesse, che era impotenza a ogni interesse, parve toccare talvolta il concetto romantico dell'arte-ironia, che egli estendeva perfino alla storia: « Quand donc consentira-t-on à faire de l'histoire comme on fait du roman, c'est à dire sans amour et sans haine pour les personnages en jeu, au point de vue d'une blague supérieure, exactement comme le bon Dieu voit les choses d'en haut? ». Ma il concetto rimase teorico, impedito, checché egli credesse, di attuarsi nell'opera sua effettiva dalla profondità dolorosa del suo spirito, nel quale, quando ogni altro interesse veniva meno, non però si estingueva il tormento della brama immensa e deserta, dei sogni in qualche modo impossibili anche a sognarli e a soddisfarvisi, che sarebbe stato un determinarli e restringerli. Il Baudelaire procurò di farsi presente i suoi sogni lussuriosi, macabri e cattivi, e rappresentarli nella loro schietta realtà. Il Flaubert, dopo aver tentato qualcosa di simile, o prima che tornasse a qualcosa di simile, pervenuto alla maturità del suo spirito, si risolse a ritrarre invece la sua stessa insoddisfazione, la sua amarezza, il suo sarcasmo. Cosí nacque il suo capolavoro, *Madame Bovary*.

Come per rendere piú amaro il sarcasmo, quella infinità di brame e di sogni il Flaubert la colloca nella testa di una donna, anzi di una donnetta, di una piccola provinciale, figlia di un mezzo contadino, educata ossia diseducata in un istituto femminile di città, lettrice di romanzetti, delusa

presto dal matrimonio, sconvolta d'indicibile commozione la prima ed unica volta che è messa a contatto di gente del mondo elegante, la cui principale occupazione è l'amore: in un personaggio che ha molte parti di ridicolo, le quali il Flaubert non solo non nasconde, ma anzi segna con tratti incisivi. Non per questo, tuttavia, quel personaggio si atteggia a comico: conoscendo l'autore troppo bene, per sua propria esperienza, con qual sembiante irresistibile di seduzione si presenti la follia romantica che lo possiede, e rifacendone la genesi in modo cosí naturale e persuasivo che costringe alla serietà e alla tristezza. La tristezza è già nei prolegomeni del racconto, nella storia del giovane Charles Bovary, della sua famiglia, dei suoi studî, di quel suo primo matrimonio, ridicolo anch'esso, con la vecchia sposa, assetata d'amore, tormentatrice e tormentata, che in breve è portata via da un malanno.

Quand tout fut fini au cimitière, Charles rentra chez lui. Il ne trouva personne en bas; il monta au premier dans la chambre, vit sa robe encore accrochée au pied de l'alcôve; alors, s'appuyant contre le secrétaire, il resta jusqu'au soir perdu dans une rêverie douloureuse. Elle l'avait aimé, après tout.

E la tragedia, che seguirà, è come prenunziata in quel punto in cui, finita la lunga festa nuziale, il padre di Emma segue gli sposi per un tratto della strada che li mena a casa, e, nello staccarsi da essi, si volge ancora a guardarli, sentendosi struggere il cuore. Né v'ha nulla che faccia ridere nella irrequietezza spirituale di Emma, accanto alla beatitudine del marito innamorato e soddisfatto, e nelle sue aspettazioni dell'ignoto e dello straordinario. E quando Emma, dopo il primo suo atto di adulterio, viene facendo risonare tra sé e sé nell'ebrezza di una gioia infantile: « J'ai un amant! J'ai un amant! », e, in quella ebbrezza, ribollono

tutte le sue letture di cattivi romanzi, e l'autore con ironica solennità rialza il tono per descrivere la commozione ch'essa provava:

— Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient.... —

neanche allora si ride o si sorride, perché il giuoco in cui Emma è entrata è un giuoco di perdizione. Ed ella ne ha come un sentore, nel ricevere una lettera del padre, che le richiama le immagini della fanciullezza:

Quel bonheur dans ce temps-là! quelle liberté! quelle abondance d'illusions! Il n'en restait plus, maintenant! Elle en avait dépensé à toutes les aventures de son âme, par toutes les conditions successives, dans la virginité, dans le mariage et dans l'amour; — les perdant ainsi le long de sa vie, comme un voyageur qui laisse quelque chose de sa richesses à toutes les auberges de la route.

Ma, se la comicità o lo scherno è escluso da questa rappresentazione, sarebbe impossibile scoprirvi simpatia, tenerezza o pietà; e vi si sente, per contrario, come una ferocia nel mettere a nudo ogni piega dell'anima di Emma, nel rifiutarle ogni lampo di bontà morale e nell'assaporare lo strazio, che l'assale, quando è premuta e schiacciata dagli inganni in cui si è venuta avvolgendo, a guisa di un topo preso in trappola. Pure non si riesce a negarle una sorta di grandezza, come di chi sia ossessa da una forza demoniaca e, a tratti, eroica. Emma non è vile. Quale ardore e quale risolutezza a dar tutto per tutto; come si sente superiore a ogni legge, che non sia quella del suo sogno, della sua brama, della sua passione; come, serrata da ogni parte, procura di svincolarsi, e poi corre deliberata e senza rim-

pianto alla morte! Uditela nel suo scatto di disprezzo contro l'amante, al quale ha chiesto soccorso e che si chiude nel suo egoismo e la lascia a dibattersi sola nel gorgo in cui affogherà:

.... Mais, moi, je t'aurais donné tout, j'aurais tout vendu, j'aurais travaillé de mes mains, j'aurais mendié sur les routes, pour un sourire, pour un regard, pour t'entendre dire merci!....

E muore superbamente, senza pentimento, senza conversione, senza redenzione alcuna, ubbidendo alla necessità di quella morte che doveva seguire quella vita. Al povero marito, che piange accanto a lei che si è avvelenata:

— Ne pleure pas! — lui dit-elle. — Bientôt je ne te tourmenterai plus!

— Pourquoi? Qui t'a forcée?

Elle repliqua:

— Il le fallait, mon ami.

— N'étais-tu pas heureuse? Est-ce ma faute? J'ai fait tout ce que j'ai pu, pourtant!

— Oui.... c'est vrai.... tu es bon, toi!

Et elle lui passait la main dans les cheveux, lentement; mais la douceur de cette sensation surchargeait sur sa tristesse....

Muore senza odio, senza intenerirsi su sé stessa, con un senso di sollievo:

Elle en avait fini — songeait-elle — avec toutes les trahisons, les bassesses et les innombrables convoitises qui la tourmentaient. Elle ne haïssait personne maintenant; une confusion de crépuscule s'abattait sur sa pensée, et de tous les bruits de la terre Emme n'entendait plus que l'intermittente lamentation de ce pauvre cœur, douce et indistincte comme le dernier écho d'une symphonie qui s'éloigne.

Nell'istesso modo è trattato Charles Bovary, senza idealizzamenti di simpatia o di pietà, senza leggerezza di sorriso,

e anche lui è alfine presentato immerso nella disperazione del sognare, dopo la morte di Emma; di Emma che, come dice l'autore, seguitava a corromperlo di là dalla tomba:

Il en conçut un désir permanent, furieux, qui enflammait son désespoir et qui n'avait pas de limites parce qu'il était maintenant irréalisable.

In questa tortura incessante, nello sfasciarsi della sua vita, solo con la figlioletta malaticcia, si va consumando miserabilmente, senza ottenere nemmeno la pace dell'ebetudine. Intanto:

en face de lui s'étalait florissante et ilare la famille du pharmacien, que tout au monde contribuait à satisfaire. Napoléon l'aidait au laboratoire, Athalie lui brodait un bonnet grec, Irma découpait des rondelles de papier pour couvrir les confitures, et Franklin récitait tout d'une haleine la table di Pythagore. Il était les plus heureux des pères, le plus fortuné des hommes.

Il piú felice dei padri e il piú fortunato degli uomini era il farmacista Homais, che impersona tutto quanto il Flaubert odia, insieme con sé stesso e il suo vano bramare: la vita secondo le leggi, accomodante sé stessa alle leggi e le leggi a sé stessa, e intenta a soddisfare i suoi meschini bisogni di benessere individuale e di rispettabilità sociale. Il Flaubert si muove tra questi due odî diversamente colorati, troppo fine da adottare gli ideali etici del signor Homais, ma non abbastanza forte da attraversare il roveto ardente delle sue morbose passioni e attingere un nuovo e alto ideale etico. E perciò pochi libri sono cosí desolatamente pessimistici come *Madame Bovary*.

Ciò nonostante, Emma Bovary, verso la quale il suo autore è inesorabile, diventa cara ai lettori (dico a ogni lettore ingenuo e sano, e non parlo di coloro che hanno fon-

dato in Francia il culto della signora Bovary, recandosi persino in pellegrinaggio ai luoghi dei suoi amori, e hanno concepito una filosofia del « bovarismo »): cara ai lettori come la Francesca, che Dante non redime, non fa pentita e getta in preda alla bufera infernale che mai non resta, e di cui tuttavia intende e risente commosso i « dolci pensieri » e il « desio », che la menarono al doloroso passo. La pietà nasce dalle cose stesse, dalla stessa rappresentazione artistica, che, essendo piena e vera, è tutt'insieme tremenda e pietosa.

Con *Madame Bovary* il Flaubert era giunto al maggiore o piuttosto all'unico dominio di sé medesimo, del quale fosse capace; e nel secondo suo romanzo, l'*Éducation sentimentale*, reggendo ancora le redini di quel dominio, non ripresenta se non la stessa soluzione o insoluzione, alla quale si era fermato: la rinunzia dolorosa ai sogni, senza che nulla di piú degno li sostituisca. Ma, nella sostanziale identità dell'idea, diversissimo è il nuovo romanzo nell'intonazione: con un protagonista, sognatore del grande amore, che non ha il battito celere del polso di Emma Bovary, ed è un buon giovane il quale si lascia portare dai casi anziché piegarli a sé o spezzarsi urtandovi contro; con una trama narrativa nella quale, di conseguenza, « non accade nulla », sicché il protagonista, trascorsa la giovinezza, ricapitolando lui e un amico dei suoi primi anni la loro vita, riconosce che entrambi « l'avaient manquée, celui qui avait rêvé l'amour, celui qui avait ambitionné le pouvoir »; — e con un involgente sentimento generale, che non è piú sarcasmo, ma malinconia, non piú amarezza ma lassezza. L'autore sembra bene che si sia avveduto che non c'è solo al mondo cupidità, egoismo e stupidità, ma anche bontà e sacrificio e un errare che è senza malvagità, e riempie di queste cose il suo racconto: pure, ciò non cangia la sua visione pessimistica, benché la renda meno acre e pungente. A fronte dell'in-

ferno di *Madame Bovary*, l'*Éducation sentimentale* è quasi un purgatorio, non perché si coroni di speranza ma per le tinte piú delicate che vi assume il medesimo soffrire; e questo spiega come c'è chi preferisce l'uno e chi l'altro romanzo, e i piú il primo e i pochi il secondo: preferenze che sono determinate da disposizioni individuali intorno alle quali non giova disputare come non si disputa sulla preferenza che altri accordi al mezzogiorno o alla sera.

In questi due romanzi c'è dunque, in due diversi toni d'affetto, sempre la contemplazione di sé medesimo, che l'autore, in questo contemplare, vede come non vorrebbe vedere e tuttavia non può non vedere: nella figura, cioè, di una donnetta sensuale, eccitata dai romanzi, che distrugge la sua vita, e in quella di un inconcludente sentimentale, che distrugge il suo tempo. Ma c'è un'altra serie di opere del Flaubert, che i critici provano imbarazzo nel ricollegare a queste due, con le quali s'intrecciano ora precedendole e ora seguendole, e rispetto alle quali appaiono ora intrinsecamente disgiunte ora congiunte. Opere che la sentenza pronunziata in modo piú o meno consapevole dalla totalità dei lettori (fatta eccezione di alcuni raffinati e, come tali, di dubbio gusto) giudica inferiori ai due romanzi, chiamiamoli cosí per distinguerli, borghesi; e che, con pari ragione, debbono apparire, rispetto a questi, ora congiunte ora disgiunte, perché loro materia è sempre il sogno dello straordinario, dell'ignoto e dell'impossibile, senonché questa materia, invece di esservi considerata con occhio medico e fatta oggetto di rinunzia sarcastica o malinconica, vi è lasciata libera di muoversi a suo piacimento e vi rumoreggia dentro come torrente impetuoso e vorticoso. Il Flaubert che, ritenuto da pudore, rifuggiva dall'esibire la sua morbosa bramosia, nelle opere di cui ora discorriamo non solo depone questo pudore, ma si approssima a quell'arte di sfogo e di libidine, che egli teoricamente condannava e disdegnava.

Perché ciò avvenisse, era necessario che egli tendesse a sé medesimo un'insidia e foggiasse un'apparente giustificazione. E l'insidia e la giustificazione fu la sua dottrina dell'arte come forma pura, la quale è anch'essa polisensa, e una volta, come si è già detto, afferma il carattere universale dell'arte, che nella perfezione della forma attinge la perfezione del contenuto, ma un'altra volta viene a distaccare in certo modo la forma dal contenuto. E cosí, rendendo la forma una bellezza per sé stante, che ha una sua propria virtú « dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le poli de la surface et l'harmonie de l'ensemble », non solo permette che il contenuto resti materiale e segua la libidine dell'individuo, ma della forma stessa fa una sorta di libidine. Il Flaubert, il quale mercé la limpidezza dell'arte che rifulge in *Madame Bovary* si era salvato dal « misticismo », a cui lo conduceva la sua *immensa cupido*, ricadde, con l'intermedio di questa dottrina estetica, in un nuovo misticismo. « Soyons religieux! — scriveva in una lettera, parlando della sua febbre letteraria — Moi tout ce qui m'arrive de fâcheux en grand ou en petit, fait que je me resserre de plus en plus à mon éternel souci. Je m'y cramponne à deux mains et je ferme les deux yeux. À force d'appeler la grâce, elle vient!... Je tourne à une espéce de mysticisme esthétique... ». Chiunque ha letto nei biografi o direttamente nel suo epistolario il modo in cui il Flaubert, particolarmente negli ultimi anni, lavorava, riporta di lui non tanto l'impressione di un artista che crei la bellezza, quando l'altra di un erotomane che deliri, o se cosí piace, di un mistico che passi dalla flagellazione all'estasi e dall'estasi alla flagellazione.

Salammbo è lo spasimo cieco verso il barbarico-misterioso-lussurioso-sanguinario, verso il voluttuoso-sacrilego, e la vera patria della sua eroina non è già Cartagine, ma

quel castello di Brettagna nel quale lo Chateaubriand formò il primo germe delle sue Atala e Velleda. Il Flaubert ha còlto con prontezza l'occasione che gli si offriva, sotto specie di una ricostruzione archeologica in istile perfettamente elaborato, di disfrenare per un tratto il demone che aveva in sé, al quale prima non aveva permesso di uscire all'aperto se non rinchiudendolo e castigandolo nel corpo della moglie infedele di un mediconzolo di provincia. In una lodata monografia sul Flaubert, è detto che egli, con quel libro, se non soddisfece i lettori, soddisfece certamente sé stesso; e la cosa è vera. Ma con maraviglia ho poi letto l'aggiunta, che egli, a quel modo, operò «comme tous le grands artistes», i quali non scrivono se non «pour se satisfaire»: cioè, cangiato in lode quel che pareva e doveva essere un biasimo, la soddisfazione voluttuaria e non estetica, che il Flaubert cercò e trovò nell'opera sua. Il Sainte-Beuve, che in tali cose aveva il naso fine, pronunciò, innanzi a quel libro inquietante, la parola «sadismo», contro la quale il Flaubert mosse amichevole protesta, impaurito per l'effetto che quella parola avrebbe prodotto sul pubblico e per l'arma che avrebbe fornita contro lui ai suoi nemici. Ma egli stesso, quando componeva i celebri capitoli del serpente e della tenda, confidandosi con l'amico Feydeau, scriveva: «Je prépare actuellement un coup, le *coup* du livre! Il faut que cela soit à la fois cochon, chaste, mystique et réaliste»: sicché noi sappiamo che cosa dobbiamo pensare della difesa che egli, tentennando, opponeva al Sainte-Beuve: «La curiosité, l'amour qui m'a poussé vers des religions et des peuples disparus, a quelque chose de moral en soi et de sympathique, il me semble». Il vero è che nella forma artisticamente decorosa di *Salammbo* il Flaubert non ha domato la materia, ma l'ha ricoperta, e, se mai, lo stile e le radunate cognizioni archeologiche raffreddano bensí, qua e là, la sensualità, ma non la vincono e dominano. A

lui è mancata, in quel libro, per l'appunto la «forma interna», nella quale consiste veramente l'arte, e che egli aveva attuata nella *Bovary* e nella *Éducation*. Similmente le *Tentations de Saint-Antoine*, nonostante la perfezione dei loro versetti di prosa, sono un caos, e oscillano tra la freddezza dell'esercitazione letteraria ed erudita da una parte, e dall'altra, la nostalgia spasmodica verso un non so che d'inesprimibile. Nei *Trois contes* prosegue l'ispirazione stessa del libro cartaginese nella rievocazione della Giudea di Erodiade, e anche nel gusto con cui sono descritte le stragi del cacciatore san Giuliano l'ospitaliere; laddove, la terza novella, *Un cœur simple*, riprende piuttosto i motivi della *Éducation*, narrando la vita di una umile creatura tutto istinto, docile e affettuosa, ma di una virtú che si sposa all'angustia e debolezza mentale e finisce come in una dolce follia.

E che il Flaubert inclinasse, negli ultimi tempi, sempre piú verso un'arte che era dualismo d'immaginazione o, magari, di malumore da effondere, e di formalismo stilistico, è confermato dall'ultimo libro a cui lavorava quando morí, *Bouvard et Pécuchet*; nel quale, non pago del ben intonato ritratto che già aveva dato del signor Homais, si rimise di proposito a sfogare la sua avversione alla politica e alla scienza in ogni loro forma, e a quant'altro, a diritto o a torto, offendeva i suoi nervi, o perché veramente cosa sciocca o perché egli non bene l'intendeva e perciò non l'amava. È un'opera alla quale torna impossibile assegnare alcun valore di critica, e di cui è tenue il valore di arte. Ben c'è ancora qualche tocco felice, particolarmente a principio, quando i due impiegati s'incontrano, prendono gusto a discorrere tra loro e si riconoscono anime gemelle:

Leurs paroles coulaient intarissablemente, les remarques succédant aux anecdotes, les aperçus philosophiques aux con-

sidérations individuelles. Ils dénigrèrent le corps des ponts et chaussées, la régie des tabacs, le commerce, les théâtres, notre marine et tout le genre humain, comme des gens qui ont subi de grands déboires: chacun en écoutant l'autre retrouvait des parties de lui-même oubliées....

Ma, nel tutt'insieme (lo stesso vale per la commedia *Le candidat*), la satira, in questo libro critico, si è sformáta, come della lirica era accaduto nei due libri archeologici; e queste opere sono da considerare, dunque, costituite degli elementi medesimi che si trovano fusi nelle due principali, se non che in esse appaiono nella forma asintetica, che avevano prima della fusione, o che hanno preso dopo, per passionale decomposizione.

XXII

ZOLA E DAUDET

Il «romanzo sociale», che, per buona fortuna, non riuscí interamente al Balzac, a cagione del suo animo passionale e dell'impeto poetico da cui si lasciava trascinare, riuscì assai meglio a Emilio Zola, che aveva disposizione piú calma e ponderata e non era insidiato da motivi poetici.

Questo giudizio contrasta con quello generalmente accolto, perché non v'ha quasi storia della moderna letteratura francese che non metta alla gogna l'assunto zoliano del «romanzo sperimentale», diretto a stabilire o verificare «leggi scientifiche», segnatamente quella della «eredità». Ma poiché si perdona ad altri artisti la pretesa di un'arte che sia filosofia, per esempio, o moralità, e allo stesso Balzac quella di venire assegnando con un ciclo di romanzi la «legge sociale», non sembra giusto far pesare troppo gravemente sullo Zola la sua illusione teorica. Si dirà che quegli altri artisti erravano piuttosto come critici che come artisti, e moralità, filosofia o leggi sociali appiccavano dall'esterno alle loro opere; ma anche lo Zola errò per questa parte come critico e non come artista, e anch'esso non potè se non appiccare dall'esterno alle sue opere la «legge di eredità» e la tavola genealogica dei Rougon Macquart; perché nemmeno a lui

era concesso convellere la natura delle cose e sperimentare dove non c'era possibilità di sperimentazione. Forse la ragione per la quale si è severi con lo Zola e indulgenti con altri è, che tutti vedono a colpo d'occhio l'assurdo di esperienze che s'istituirebbero su dati d'immaginazione, e a non tutti soccorre pronto l'acume per iscorgere il pari assurdo della poesia piegata a moralità o a filosofia. Comunque, non solo equità vuole che si usi con lui l'indulgenza stessa che con gli altri; ma quasi bisognerebbe essergli grati per avere, formolando con la somma sua semplicità di spirito quel concetto del romanzo sperimentale, lasciato alla storia un significatissimo documento di fino a che segno le teste girassero nella seconda metà del secolo decimonono, prese da amorosa ebbrezza e vertigine per la fisiologia, la patologia, la zoologia e le altre scienze naturali.

Lo Zola viene altresí tacciato di angustia e limitatezza mentale per la sua fede da carbonaro in quelle stesse scienze, o, come si diceva, nella Scienza, redentrice della società. Né io negherò che la taccia abbia del vero, né vorrò sostenere che l'intelligenza dello Zola fosse fine o profonda; ma anche qui non comprendo perché si mandi buona al Balzac la sua teoria della salvazione sociale mercé la religione e la monarchia (teoria reazionaria, e in ogni caso riferibile solo a particolari paesi e momenti storici), e si voglia esser severi con lo Zola, il quale, nella rozza forma della cosiddetta Scienza, pur mirava a una forza realmente e perpetuamente redentrice, la critica ossia il pensiero.

Finalmente — e questa è l'accusa capitale — si osserva che lo Zola si è attenuto nelle sue rappresentazioni al basso, al turpe, all'animalesco, all'istintivo, e non ha reso gli aspetti piú spirituali ed evoluti dell'uomo, o, quando ci si è provato, è stato infelicissimo, falso e insipido. Ed anche codesto è verissimo, e non ci vuol molto ad avvedersi che allo Zola mancavano e l'apertura naturale e la cultura ne-

cessarie a intendere le forme piú alte della realtà e della vita: non possedeva nemmeno quella sorta di filosofia che gli artisti sogliono apprendere attraverso le opere poetiche e letterarie dei varî tempi, delle quali sembra che egli fosse ignaro e incurioso. Ma che perciò? *Non omnia possumus omnes*; e se lo Zola eseguí bravamente la sua tipeggiante rappresentazione della società moderna in alcuni aspetti, ancorché materiali e volgari, adempí la parte sua in quella sorta di collaborazione che regola anche la vita della scienza e dell'arte.

E si potrebbe mai contestare che egli abbia ottimamente tipeggiato contadini e popolani, piccoli e grossi borghesi, uomini politici e uomini di banche e speculazioni, proletarî e industriali, cortigiane e oneste operaie, soldati e ufficiali, preti e devoti; e, con maggiore ardimento, gli ambienti, i mercati, le bettole, le miniere, i magazzini, i campi di battaglia, le ferrovie, i pellegrinaggi; e le grandi città, come Parigi, in tutte le ore della giornata, e in tutti i loro momenti principali? Compié egli un enorme lavoro, al quale si preparava coscienziosamente visitando i luoghi e conversando con gli uomini delle diverse classi, spogliando monografie, inchieste e giornali; e per un ventennio il mondo intero lesse le sue rappresentazioni e descrizioni, e vi apprese o credette di apprendervi i varî aspetti della conformazione moderna e del modo di operare della grande macchina sociale.

A formare quelle rappresentazioni lo Zola possedeva non comuni attitudini, sapendo cogliere i segni caratteristici onde si riconoscono i tipi; sicché le figure da lui disegnate, i gesti e i motti da lui fissati, si prestano a essere richiamati e adoperati proverbialmente nei discorsi quotidiani; e con pari abilità collocava i suoi personaggi nelle condizioni loro adatte, e determinava le azioni e reazioni che necessariamente dovevano compiere. Si ricordi, per citare un

esempio tra mille, il cattivo operaio, sfruttatore di donne e politicante, Lantier, dell'*Assommoir*; e nello stesso romanzo, presentato in pochi tratti, il vecchio lavoratore inebetito dalle fatiche e dagli stenti, rassegnato e indifferente, *le père Bru*. Al banchetto nella bottega di Gervasia, i convitati si contano e si trovano in tredici:

Attendez! — reprit Gervaise. — Ça va s'arranger.

Et, sortant sur le trottoir, elle appela le père Bru, qui traversait justement la chaussée. Le viel ouvrier, entra, courbé, roidi, la face muette.

— Asseyez-vous là, mon bravè homme, — dit la blanchisseuse. — Vous voulez bien manger avec nous, n'est-ce pas?

Il hocha simplement la tête. Il voulait bien, ça lui était égal.

Dall'orrido al comico, le piú varie figure sfilano nei suoi romanzi, espresse in uno stile disdegnoso di mollezze e raffinatezza e vaporosità, tutto cose.

Né le sue molteplici rappresentazioni si susseguono senza nesso ed intenzione, perché vi si sente dappertutto l'anima dello Zola, che non era, come volevano avversarî e maledici, mossa da una sorta di satiriasi del basso e del turpe, o dalla convenienza commerciale di speculare sulle cattive tendenze e la non buona curiosità dei lettori, ma, seriamente pensosa e fortemente accorata dalla miseria e dalla corruttela, si faceva a osservarle e scoprirle tutte, stracciando ogni velo, come un medico che vuol assodare la realtà e misurare la gravità di un malanno, per prepararne il rimedio. E quale medico egli fosse, e quali speranze gli splendessero innanzi, e quali ricette andasse componendo, si vide poi, nei suoi ultimi volumi. Un medico, se cosí piace, alquanto provinciale, non turbato dai dubbî critici dello scienziato vero e non infiacchito dall'elegante scetticismo degli ingegni sottili: un medico troppo medico, cioè troppo fiducioso nei rimedî che vengono dalle cose esterne, e nondimeno rispettabile per

questa stessa salda fede nella professione che esercitava. La scuola di lui, spingendo come ogni scuola all'esagerazione lo spirito del maestro, giunse fino — che cosa dire? — fino a *Charlot s'amuse*.

La fama dello Zola, fulgidissima tra il 1875 e il 1895, è ora oscurata, e la lettura dei suoi libri è scemata assai, almeno presso la gente colta; ed ora è quasi indizio di gusto grossolano manifestare propensione verso di lui. E questo tramonto era da prevedere, perché e la materia delle sue rappresentazioni e, piú ancora, l'ideologia che le guidava sono in gran parte diventate storiche; e né ci tocca piú dappresso la corruttela politica francese del secondo Impero, né la Scienza, ossia la scienza naturale, è piú per noi l'idolo di un tempo, né la legge dell'eredità ci sembra cosí inoppugnabile e fatale come a lui sembrava, né i mali sociali altrettanto foschi, né proprio tutto mali quelli che egli giudicava tali, né i rimedî, da lui proposti, altrettanto efficaci, né gli effetti, da lui sperati, sempre assolutamente desiderabili

La conversione dell'opinione generale rispetto a lui non sarebbe per altro accaduta nel modo in cui è accaduta, se egli non fosse stato quel logico esecutore che fu dell'idea del « romanzo sociale » e se, sacrificando la chiarezza delle intenzioni pedagogiche e il realismo della rappresentazione sociologica, si fosse, invece, come il Balzac, disquilibrato verso la poesia. Ma Emilio Zola, l'onesto medico, il dottor Tissot della società moderna, era pochissimo poeta, e non bisogna confondere la sollecitudine morale, che abbiamo affermato vibrare di continuo nell'opera sua, col sentimento che appresta al poeta la materia per la creazione della fantasia. È stato additato come segno della sua grande facoltà poetica l'iperbolizzamento che egli adopera nelle descrizioni, il suo personificare le cose che lo colpiscono facendone mostri viventi, il che è stato chiamato « sim-

bolismo allucinatorio ». Ma chi ben guardi, s'accorge presto che quell'allucinazione è a freddo, che l'iperbolizzare e il personificare non sono in lui procedimenti di poeta, ma di oratore e pedagogo, intento a dipingere il diavolo quanto piú ferino e brutto gli è possibile. Si rilegga l'ipotiposi del serbatoio, donde sgorga l'acquavite, nell'*Assommoir*:

L'appareil... l'énorme cornue d'où tombait un filet limpide d'alcool: l'alambic, avec ses récipients de forme étrange, ses enroulements sans fin de tuyaux, gardait une mine sombre; pas une fumée ne s'échappait: à peine entendait-on un souffle intérieur, un ronflement souterrain: c'était comme une besogne de nuit faite en plein jour, par un travailleur morne, puissant et muet... L'alambic sourdement, sans une flamme, sans une gaieté dans les reflets éteints de ses cuivres, continuait, laissait couler sa sueur d'alcool, pareil à une source lente et entêtée, qui à la longue devait envahir la salle, se répandre sur les boulevards extérieurs, inonder le trou immense de Paris. Alors, Gervaise, prise d'un frisson, recula; et elle tâchait de sourire en murmurant: — C'est bête, ça me fait froid, cette machine... la boisson me fait froid...

È una esagerazione da medico che vuole incutere timore alle persone che ha in cura perché non ricaschino nei cattivi abiti che cagionano i loro malanni; e tanto poco è poesia che lo Zola ripete lo stesso procedimento con uniforme esattezza tutte le volte che gli giova ricorrervi pel suo fine oratorio. Analoghi procedimenti adopera sempre per ingrossare i tratti dei suoi tipi; e, sebbene gli accademici francesi che usano scrivere storie letterarie, maltrattando in generale lo Zola, lo lodino poi di quella che chiamano « larghezza epica » nel rappresentare le folle, il vero è che in quelle descrizioni si ammira bensí, come in tutte le altre, la solita bravura tipeggiante dello Zola e il solito stile, ma vi è adoperato il solito procedimento di esagerazione, e l'epicità (come

del resto è naturale) non vi ha nulla che vedere. E fornisce veramente grande e persuasiva prova dello spirito poetico dello Zola il ravvicinamento che si suol fare delle sue rappresentazioni iperboliche con quelle di Victor Hugo? Bisognerebbe provare anzitutto che quelle rappresentazioni dell'Hugo siano poesia: il che sembra difficile.

E nient'altro che invenzione di critici manchevoli di penetrazione è ciò che è stato detto assai volte dell'incubo in cui vivrebbero i personaggi zoliani, dominati e invasi e determinati dalle cose esterne, dalle strade, dalle case, dagli oggetti intorno a loro, che vibrano perpetuamente in loro e quasi riducono gli uomini stessi a cose materiali. In realtà, questo collegamento di azioni e di cose serve parimente a soddisfare un bisogno pedagogico e didattico.

Gervaise, tout en répondant avec complaisance, regardait par les vitres, entre les bocaux de fruits à l'eau de vie, le mouvemente de la rue...

Non è Gervasia che non può staccare lo sguardo dal movimento della strada ed è costretta a seguirlo, ma è l'autore che vuol descrivere quel viavai, conformemente al disegno che si è prefisso; e infatti lo descrive.

Gervaise voulut l'attendre dans la rue. Cependant, elle ne put s'empêcher de s'enfoncer sous le porche jusqu'à la loge du concierge, qui était à droite. Et là, au seuil, elle leva de nouveau les yeux.

Segue la descrizione del palazzo:

Et Gervaise lentement promenait son regard, l'abaissait du sixième étage au pavé, remontait, surprise de cette énormité, se sentant au milieu d'un organe vivant, au cœur même d'une ville, intéressée par la maison, comme si elle avait eu devant elle une personne géante.

Neppur qui Gervasia guarda e s'incanta e stupisce; ma è l'autore che vuol farvi guardare e stupire.

Puis dans la cour, pendant que Coupeau demandait le cordon d'une voix chantante, Gervaise se retourna, regarda une dernière fois la maison...

E non è Gervasia che si volge indietro, ma l'autore che vuole non lasciare incompiuta la sua descrizione. — Tale procedimento meccanico è in tutti i romanzi dello Zola, e si fa apertissimo negli ultimi suoi, pervenuto che egli fu a quel malinconico periodo in cui l'artista, esaurito, mette fuori tutti i suoi difetti, compiendo una sorta di autodissoluzione o di autoanalisi, che sembra rendere perfino superfluo l'intervento del coltello anatomico del critico.

Dai particolari risalendo al generale, Gervasia, che è la vera protagonista dell'*Assommoir*, dopo qualche anno di vita energica e sana, si abbandona alla pigrizia e al godere, e scende di passo in passo all'estrema abiezione morale e fisica: processo che è esposto con grande esattezza ed evidenza. Ma Gervasia rimane, in arte, una creatura prosaica, perché non realizza, come le vere creature poetiche, un aspetto dialettico dell'anima di chi l'ha creata, ma sta come esempio della disposizione viziosa ereditaria che conduce irresistibilmente all'alcoolismo, e delle condizioni della vita popolare, che favoriscono quella viziosa disposizione. E così sono tutti i personaggi e tutte le azioni e tutte le scene dei romanzi zoliani: disegni colorati, in cui il disegno è dato dal concetto scientifico o pseudoscientifico, e il colore dalla corpulenta immaginazione. — Talvolta i casi costruiti dallo Zola, le situazioni che egli escogita, sfiorano il sublime: come nel *Germinal*, quando il pozzo della miniera, con gli operai che vi lavorano dentro, è inondato pel guasto che un anarchico ha fatto nelle macchine; e l'ingegnere diret-

tore, — l'ingegnere inesorabile e durissimo verso gli operai e dagli operai odiatissimo, segnatamente da Étienne, che gli è nemico e lo sa nemico, — si mette all'opera di salvataggio, andando innanzi a tutti, con pieno disprezzo della propria vita, come un ufficiale di onore che, quale che sia la sua opinione politica, non vede altro che il dovere e la responsabilità militare; e finalmente riesce a penetrare fino agli operai sepolti, ed Étienne, che era tra questi, si avanza verso i liberatori:

Ce fut seulement dans la galerie de Réquillart qu'il reconnut quelqu'un, l'ingénieur Negrel, debout devant lui; et ces deux hommes qui se méprisaient, l'ouvrier révolté, le chef sceptique, se jetèrent au cou l'un de l'autre, sanglotèrent à gros sanglots, dans le bouleversemente profond de toute l'humanité qui était en eux. C'était une tristesse immense, la misère des générations, l'excès de douleur où peut tomber la vie.

Un singulto sale anche a voi alla gola, non è vero?, nel giungere a questo punto; ma ve lo strappa la materia stessa, perché, quanto alla sublimità poetica, lo Zola non ha saputo conseguirla. Egli enuncia puramente, con parole astratte o generiche da critico e tenta di gonfiarle con l'enfasi: *le bouleversement profond de toute l'humanité qui était en enx; la misère des générations, l'excès de la douleur où peut tomber la vie, une tristesse immense*.... Non già ch'egli avesse dovuto ampliare quelle poche linee; poteva anzi farle anche piú brevi; ma, se fosse stato poeta, avrebbe scoperto una di quelle parole che i poeti scoprono.

Arcigni e persino villani, come i critici e storici odierni sono verso lo Zola, che se non ingegno poetico era scrittore e uomo di carattere robusto, si dimostrano invece tutto tenerezza ed ossequio verso Alfonso Daudet, i cui libri (dice uno di codesti storici) « nous charment et nous émeuvent toujours avec une singulière intensité », con le loro tenere

creature, e con gli stessi loro personaggi cattivi che non hanno mai « un air grossier et répugnant » e talvolta sanno « se faire aimer par leurs victimes mêmes »: scritti in uno stile veramente artistico, con « une admirable délicatesse et fraicheur d'impression ». E neanche qui intendo negare che il Daudet sia piú piacente, piú socievole, piú finemente e borghesemente educato dello Zola, purché mi si concedano al tempo stesso due cose: primo, che egli è in cambio assai meno vigoroso e serio, piú aneddotico e curioso; e secondo, che il suo procedimento artistico è perfettamente lo stesso di quello dello Zola, ed egli è, in fondo, tanto poco poeta quanto l'altro.

Anche il Daudet è moralista osservatore e tipeggiante, e la sua osservazione è sovente cosí materiale ed estrinseca che alcuni suoi libri sono addirittura cronache o romanzi a chiave, come i *Rois en exil*, il *Nabab*, l'*Immortel*: la qual cosa non accade mai allo Zola. La sua osservazione o si configura in una tesi morale, come nell'*Évangeliste*, in *Sapho*, in *Rose et Ninette*, o si fa a mostrare l'effetto di un dato carattere o di una data situazione, come in quasi tutti gli altri suoi romanzi. Ma i caratteri, per esempio il Nabab o Numa Roumestan, sono statici e il romanzo non li svolge e serve solamente ad esibirli e a lumeggiarli in tante scene particolari, quasi personaggi-macchiette o personaggi-caricature. E tanto meccanico è il suo narrare che, non appena la macchina si mette in moto, la macchina di quel carattere, di quella situazione, si prevede subito che sarà inflessibile e assisteremo impotenti al maltrattamento, allo stritolamento, alla distruzione di una povera creatura, presa in quell'ingranaggio; e c'è qualcuno dei suoi romanzi, come *Jack*, del quale a me è accaduto, a un certo punto, di non poter procedere oltre nella lettura, non reggendomi il cuore di assistere a un ghigliottinamento: impressione di strazio e d'insofferenza che, invece

di essere (come volgarmente si crede) il trionfo dell'artista, è la sua condanna, perché vuol dire che egli non è riuscito a risolvere la bruta materia in contemplazione e godimento poetico. Ma sono tutti cosí i suoi racconti, anche quelli che si leggono fino in fondo, anche i migliori, come *Sapho*, dove già nel primo capitolo è il primo moto della macchina: nella descrizione della salita della scala, che il giovane provinciale, venuto per istudî a Parigi, fa con la donna da lui incontrata, e, poiché quella è stanca, egli la prende sulle braccia, e via via che sale la sente piú pesante: « Toute leur histoire (dice l'autore), cette montée de l'escalier dans la grise tristesse du matin ». E certamente lo stile del Daudet è limpido e facile, ma è anche assai andante, spesso povero, e abbonda di formole fisse e di espedienti descrittivi e narrativi. Certamente, i tipi descritti dal Daudet sono diventati popolari, in ispecie quelli comici o che hanno del comico, come Tartarin e Numa Roumestan, e si prestano all'applicazione nei discorsi correnti per designare, per esempio, l'immaginoso francese meridionale o il meridionale di copioso e caldo eloquio, che nella immaginazione e nella facondia sommergono e aboliscono ogni verità e ogni dovere, e non possono dirsi né buoni né cattivi, tanto l'immaginazione e la parola hanno liquefatto in loro ogni serio carattere umano. Ma anche lo Zola ha di codesti tipi, meno gradevoli ma non meno ben descritti, e, come dicevamo, piú complessi e vigorosi. Certamente il Daudet aveva animo buono e pietoso, e non mentito era il suo fine morale, e si può credergli quando nella dedicatoria di *Sapho* scrive: « Pour mes fils, quand ils auront vingt ans ». Ma, in altri campi di considerazione etica, in quello politico e sociale piuttosto che nel morale e personale, tale era anche, come si è visto, l'animo dello Zola.

« Que lui a-t-il manqué — domanda il medesimo storico del quale abbiamo citato di sopra le parole in elogio del Daudet

— à cet artiste si français et si humain, pour compter parmi les tout à fait grands créateurs, et pour avoir dans notre littérature la place d'un Dickens dans la littérature anglaise? Est-ce le travail acharné? est-ce la suprême pointe du génie? Ou bien plutôt ne sarait-ce pas, qu'ayant tant de cœur et de douloureuse pitié, en ne répresentant jamais que de tendres victimes de la vie, il n'a pourtant pas su évoquer pour elles et pour nons cette étoile au ciel que Dickens ne manque jamais à faire briller au-dessus de souffrances imméritées et des morts infortunées? ».

Per conto nostro, non dobbiamo vagare tra queste svariate ipotesi, alcune delle quali alquanto strane. Anche il Daudet aveva, nella propria natura, quell'assenza di ostacoli, poco invidiabile in un artista, a eseguire con logica e coerenza il « romanzo sociale », o il « romanzo psicologico », o il « romanzo morale ».

XXIII

IBSEN

Tutti gli eroi e le eroine dell'Ibsen sono protesi nell'aspettazione, divorati dalla brama dello straordinario, dell'intenso, del sublime, dell'inconseguibile; sdegnosi della felicità idilliaca in qualsiasi forma e grado, e della virtú modesta e rassegnata alle proprie imperfezioni. Edda Gabler disprezza e schernisce il laborioso, bonario e mediocre marito, e le vecchie zie di lui, sante donne; non soffre di udire neppure il piú piccolo accenno a vita domestica, a figli e a doveri di qualsiasi sorta; rifugge da infedeltà e adulterî, come da cose altresí comuni e volgari; e nel volgare e nel comune pur si sente affogare, e, guardandosi attorno, si annoia a morte, perché quantunque non abbia nessuno scrupolo sui mezzi da adoperare, cerca invano nel mondo «qualche cosa di libero e coraggioso, qualche cosa illuminata da un raggio di assoluta bellezza». Ellida ha la sua anima, fluttuante come il mare, sempre rivolta al mare, anelante alla patria originaria e all'uomo venuto dal mare, sconosciuto, forse delittuoso, che un giorno le si è avvicinato, le ha parlato e si è legato con lei, gettando i loro anelli di fidanzati alle onde. Nora, durante otto anni di convivenza coniugale, ha aspettato pazientemente il «miracoloso», che

solo avrebbe dato senso e sapore al monotono corso degli avvenimenti ordinarî, matrimonio, figli, relazioni mondane; e poiché essa, per curare il marito in una infermità, ha nascostamente commesso un piccolo falso, le batte il cuore al pensiero che, se il falso sarà scoperto, il marito, apprendendolo, si getterà subito innanzi a proteggerla, toglierà sopra di sé il reato e sacrificherà lietamente, a lei che ha errato per amor suo, tutto ciò a cui egli tiene, benessere, situazione sociale, reputazione, onore. Rebecca West si è introdotta nella vecchia casa dei Rosmer, austeramente religiosa e conservatrice, con la cupidità di conquistare, mercé il fascino della sua persona e delle sue arti, l'ultimo superstite della famiglia e farlo strumento della propria ambizione e fortuna nella lotta, alla quale essa partecipa, contro le vecchie idee, per la libertà e pel progresso. Rita ha sposato Allmers per possedere lui, tutto lui, gelosa della sorella, gelosa degli studî che quegli conduce, gelosa finanche del loro figliuolo, con tanta furia di passione rapace che talvolta prova paura di sé stessa.

E gli uomini? Solness vuol essere lui solo il costruttore di chiese, di case, di torri, sopprimendo gli altri o sottomettendoli a sé come aiuti e operai, sospettoso dei giovani che possono farsi innanzi a rapirgli il primo posto; e tenta l'«impossibile», salire lui stesso, vincendo sé stesso, lui che soffre di vertigini, sulla cima della torre altissima che ha costrutta, a innalzarvi la corona inaugurale. Rubek ha rinunziato a vivere per creare arte, e si strugge ora nell'impeto sconsolato verso l'ebbrezza, che si è lasciata sfuggire. Borkmann ha sognato di mettersi tra le mani, con le sue operazioni bancarie, tutte le sorgenti del potere e, sotto il suo giogo, tutti i tesori dei suoli, dei monti, dei boschi, dei mari, per rendere soddisfatti e felici migliaia e migliaia di uomini; e, sdrucciolato nella sua corsa verso il dominio, caduto sotto la legge penale, carcerato, reietto, in solitudine,

sta saldo in quella fede e attende ogni giorno che le genti vengano a lui a pregarlo e a supplicarlo di riporsi alla loro testa. Gregorio Werle ha d'altra materia il suo sogno: distruggere le bugie, le ipocrisie, le illusioni, sulle quali gli uomini vilmente poggiano il capo come su soffice cuscino, e fondare sulla verità, sulla verità coraggiosamente svelata e affisata, una vita nuova di perdono, di reciproco aiuto e di redenzione.

E sebbene questi esempî siano attinti dai drammi dell'ultimo periodo, ossia della maturità dell'Ibsen, non è da credere che la medesima ispirazione non regni nei drammi anteriori, perché tra gli uni e gli altri c'è divario grande nelle forme e nel valore artistico, ma non diversità sostanziale. Oltre quello artistico, l'Ibsen non ebbe vero e spiccato svolgimento né intellettuale né sentimentale, né profondi cangiamenti e conversioni; e chi si è provato a far la storia dello spirito di lui, è stato costretto a muoversi sempre sullo stesso posto, perché si è ritrovata dinanzi, giovane, adulta o vecchia, sempre la stessa anima, con la sempre presente e immutata brama dello straordinario e del sublime. Si risalga a Peer Gynt, che va in giro, come dice, ad attuare il «sé stesso gyntiano», cioè «la folla di desiderî, di cupidigie, di passioni, l'oceano delle fantasie, delle pretese, dei diritti», tutto ciò che propriamente «gli solleva il petto e gli fa vivere la vita». Si risalga piú su a Brant, ossesso dall'idea del dovere, del dovere pel dovere, di quell'ultrakantiano dovere cosí spietato e crudele verso l'uomo stesso che lo esercita; Brant, il cui motto è: «o tutto o nulla», e che con la prepotente energia del suo carattere stacca Agnese dal fianco dell'uomo che l'amava, la informa della sua dura fede, le lascia per questa fede morire il figlio, lascia che ella medesima muoia, calpesta ogni suo personale affetto, ma non mai il suo sé stesso superiore, la sua volontà inesorabile, che non vede partito fuori del tutto o nulla. E da

Brant si vada piú indietro, al dramma storico *I pretendenti della corona*, dove, se la figura centrale, il re Haakon, è un *pius Aeneas*, ripensato secondo le idee della germanica filosofia della storia (giunte all'Ibsen in modo diretto o indiretto), i personaggi dalla vampa passionale, dalla bramosia forsennata, sono tra coloro che lo attorniano, nel duca Skule, e, segnatamente, nella terribile figura del vescovo Nicola. O anche si vegga, nella *Commedia dell'amore*, il poeta Falke, col suo ideale dell'amore che rovescia ogni barriera e che *omnia vincit*, con la sua guerra dichiarata alle menzogne e alle ipocrisie; e in un dramma di affatto diverso genere, nella *Spedizione nordica*, il pathos di quasi tutti i personaggi, ma soprattutto di Hjordis, che è Edda Gabler in forma e società barbarica, ossia nella sua vera forma e nella società che le è propria.

Questo impeto verso lo straordinario e il sublime non si attua né si soddisfa mai, salvo che come autodistruzione, cioè come tragedia. Gli fa ostacolo la realtà circostante ossia gli altri uomini, meschini e bassi, le leggi, la società; e, quel che è peggio, le falle stesse che sono nell'eroe, le sue colpe passate, le debolezze presenti, l'impedimento che gli sorge dal fondo del suo essere; e forse questi due ordini di ostacoli si riducono a un solo, al secondo, perché, come oscuramente l'Ibsen sente, l'eroe, che non riesce a operare sulla società, non può esserle superiore, perché non le è nemmeno pari. La colpa è evidente in Peer Gynt, ma si discopre anche in Brant, che respinge da sé con orrore la mondana prudenza, e, dopo essersi per alcun tempo trascinato dietro le turbe, viene abbandonato e si ritrova solo, sulla montagna, e gli appare un fantasma che gli grida: «Muori: il mondo non ha bisogno di te!», ed egli sente che Gesú si sottrae alla sua mano come una parola che non gli riesca ritrovare; e, quando agli estremi interroga il cielo per sapere se basti a salvarsi il fermo

incrollabile volere, si ode rispondere che Dio è « Dio di carità ». Tutti sono cosí colpevoli: Solness, che ha creato la propria gloria seminando il dolore e l'infelicità intorno a sé, peccando, se non con l'opera operata, con la forza del desiderio colpevole, che sforza gli eventi; — Borkmann, che, per conseguire il dominio, rinunzia alla donna che amava e che egli amava, e soffia sulla fiamma accesa in un'anima sorella; — Rubek, che similmente ha visto nella donna nient'altro che le linee per la sua scultura, non pensando che quelle linee chiudevano un essere di carne e di sangue, una creatura che amava in lui l'uomo, la quale, respinta o non curata, si è consumata di passione e sopravvive come spettro; — Gregorio Werle, che, con arroganza di riformatore e d'ideologo mettendo le mani nel delicato tessuto della vita, ne strappa alcuni brandelli per istrappare le menzogne, e disfà il tessuto intero, e, invece di redenzione e purificazione, reca, dovunque egli tocca, la morte; — Edda Gabler, che passa di cattiveria in cattiveria, di delitto in delitto, e, quando crede di aver fatto balenare nel mondo un raggio di bellezza assoluta, una « bella morte », apprende che non è riuscita a preparare e a provocare se non la piú triviale e inestetica delle morti, in casa di una meretrice, con un colpo inferto al ventre; — Ellida, che ha mancato alla promessa data all'uomo misterioso, per isposare un altro che l'ha tolta all'abbandono e alla miseria, e ha cosí preferito all'idolo poetico la prosaica comodità; — Nora, che si è lasciata abbigliare, vezzeggiare e carezzare come una bambola e ha fantasticato sul « meraviglioso » che doveva venire, trascurando di svolgere in sé la persona umana coi suoi doveri e diritti, e non ha cercato mai di compiere lo sforzo necessario a conoscere sé e gli altri; — Rita, che per darsi in balìa al suo sfrenato amore, per desiderio egoistico di possedere esclusivamente Allmers, ha due volte nociuto e offeso, nel fatto e nel pen-

siero, il suo figlioletto, e lo ha perso, e ha perso con esso l'affetto di Allmers e fiaccato nel suo petto il rigoglio e l'orgoglio del primo amore; — Rebecca, che si è lasciata sviare, nella sua calcolante ambizione, dall'amore dal quale è stata presa per Rosmer, e per questo amore ha spinto a morire la moglie di lui, e, quando è rimasta sola con quell'uomo, nella consuetudine col suo spirito si è lasciata poco a poco vincere dalla onestà, dalla pura forza morale, che da lui s'irradia e non può ormai piú amare, né di amore impuro perché si è purificata, né di amore puro perché ha una colpa nel passato; e si è preclusa cosí le due possibili felicità: la felicità torbida e acre del senso, e la dolce felicità del cuore.

Taluno di questi e degli altri personaggi dell'Ibsen si salva con la rinunzia alla folle bramosia, come Ellida, la donna del mare, la quale, con atto di libera scelta, rifiuta di seguire l'uomo misterioso tornato per prenderla seco, e per tal via acquista pace ed entra nel circolo della vita ordinaria. I coniugi Allmers, i genitori del piccolo Eyolf annegato e verso cui si sentono colpevoli, fanno proposito di nuova vita, consacrata al bene dei derelitti. Nora abbandona marito e figliuoli e si ritrae a meditare in disparte sopra sé stessa e sulla realtà, che finallora non aveva intesa né cercato d'intendere. Il console Bernick (nei *Sostegni della società*) pubblicamente si confessa reo e raggiunge il sublime dell'espiazione col condannarsi alla morte civile. Gregorio Werle, il moralista calamitoso, e la signora Alving, che per rispetto alla legge e per rispetto umano ha sopportato il dissoluto marito e procurato di fingergli una memoria rispettabile, rimangono nella desolazione: l'uno con sotto gli occhi una famiglia disgregata nella sua compagine, privata di fiducia e di affetto, e il cadavere di una povera ragazza, la quale, non reggendo alla disaffezione di colui che credeva suo padre, si è ammazzata; e l'altra con

accanto il figliuolo erede dei morbi paterni, e che si è fatto giurare da lei di somministrargli un veleno per non lasciarlo sopravvivere nell'imbecillità che si approssima. Desolazioni, codeste, foriere di morte; ma i piú dei personaggi ibseniani non indugiano nell'attendere la morte, e vanno a lei risoluti. Brant ascende ancora sulla montagna, e colà, mentre domanda al Signore lume sull'opera da lui tentata, una valanga lo travolge. Peer Gynt, al termine delle sue peregrinazioni ed avventure, e fallita l'attuazione dell'io gyntiano, non può se non chinare il capo sul seno di Solveigh, l'eterno femminile, una sorta di Margherita, che l'ha atteso sempre, e spirare. Solness sale sulla torre a porre la ghirlanda, e, non appena ve l'ha collocata, è còlto da vertigine, precipita e si sfracella al suolo. Eddà Gabler, che ha istigato Lowborg a uccidersi per distruggere colui che solo le ha dato fino a quel giorno un sentimento di straordinario e dal quale si ripromette la commozione della « bella morte », si accorge che il suo operare segreto è stato penetrato da un altro uomo, che la sorveglia, la vuole per sua libidine e ormai la tiene nelle sue mani, e si ammazza; Borkmann e Rubek si lasciano dalle donne da essi abbandonate guidare dolcemente alla morte; e, stretti mano con mano, vanno a gettarsi nel torrente Rebecca West e Rosmer, la donna che, amando, si è purificata e non ha piú diritto di amare, l'uomo che ora l'ama, ma non può se non accomunare con lei la morte, disposandola innanzi alla morte. Cosí l'aspettazione del sublime è sempre delusa in ambe le sue forme, del sublime satanico e del sublime divino, della passione sensuale e della passione etica: nella prima forma, perché si urta contro la coscienza morale, e nella seconda, perché questa coscienza pecca o ha peccato verso sé medesima.

Poesia disperata, se altra mai, e non del pessimismo del piacere che inaridisce e della vita che passa, ma del pes-

simismo che è la consapevole impossibilità per l'uomo di conseguire mai il fine che la sua stessa natura lo spinge a proporsi o gli fa desiderare di proporsi. E, come si è detto, l'Ibsen è immoto in questo stato d'animo: cangiano gli incidenti e le figurazioni, ma la sua vita si chiude con la nostalgia e con la delusione, con la quale si era aperta. La stessa sua figura morale non ci diventa mai prossima e familiare come quelle di altri grandi poeti, perché non mai egli discende fino a noi, amando le semplici cose che noi amiamo, amando imperfettamente come noi, soffrendo e godendo come noi: egli vede tutto con una propria lente di singolare colore e non mai coi cristalli incolori o di colori svariati, coi quali noi, restante umanità, guardiamo. Ma, se l'atteggiamento psicologico è costante, l'arte sua, come anche si è detto, si svolge e cresce e si perfeziona. Nella prima epoca, l'Ibsen adoperava forme di cui esistevano i modelli, il dramma storico dei romantici, il dramma filosofico e umoristico e ironico della stessa scuola, le forme di Schiller, di Goethe e di Byron, e dei loro imitatori scandinavi, formatisi nell'ambiente letterario tedesco. *Peer Gynt* è sotto l'influsso della seconda parte del *Fausto* e s'impiglia nelle difficoltà e illegittimità di quello stile; *Brant* è un fiotto incessante di eloquenza poderosa, ma anche ridondante e verbosa; la fattura di altri drammi, come la *Commedia dell'amore* e *La lega dei giovani*, non si discosta troppo da quella della commedia francese a tesi. Non già che non vi si scorga dappertutto l'unghia del leone, particolarmente nei *Pretendenti*, ma anche nel *Peer Gynt*, di cui sono a ragione ammirate le scene dei troll e della morte della madre, e bellissima è l'orazione che il prete pronunzia sulla fossa dell'uomo « che aveva la mano con sole quattro dita »; e nel *Brant*, che ha tanta austera concitazione nella figura e nella parola dell'eroe e si apre a tanto strazio in quella della sua compagna, Agnese, la quale ha perduto il figlio e non osa accu-

sare l'uomo che glielo ha lasciato morire per tener fede al dovere prefisso. Nella *Lega dei giovani* vi ha momenti profondi e una figura di scorcio, Selma, precorre chiaramente la Nora di *Casa di bambola*. Chi studia l'Ibsen nei particolari è in grado di vedere moltiplicati questi segni ed accenni, e di riconoscere meglio l'unità della sua ispirazione. Ma è certo che solo dopo il 1875 egli si foggia una forma propria ed originale, particolarmente con la *Casa di bambola* e con gli *Spettri*; e questa si perfeziona ancora, si fa schietta dopo il 1883, a partire dall'*Anitra selvatica* e da *Rosmersholm*, che è già, a mio avviso, il capolavoro. Si direbbe che il suo animo diventi allora pienamente sfiduciato e disperato, e non è cosí, perché tale è stato sempre; ma senza dubbio acquista maggior possesso della sua sfiducia e disperazione, la quale cosa è non tanto cangiamento morale quanto approfondimento d'arte, ossia un vedere piú chiaro nel proprio sentimento. Non vedeva abbastanza chiaro e non se ne rendeva abbastanza conto nel *Peer Gynt*, dove la rappresentazione si svolge nella forma bislacca, satirica e scherzosa del secondo *Faust*; nè nel *Brant*, il cui protagonista, per contrario, è concepito sul serio, positivamente, come eroe, e la cui azione, prima ancora di giungere alla catastrofe, porge inconsapevole la critica dell'idea e del carattere di lui, e scopre la fessura della sua corazza: errore nel quale l'Ibsen incorse raramente dipoi, e forse solo nel carattere del dottor Stockmann, il « nemico del popolo », pel quale, come per Brant, si rimane in qualche dubbio se il poeta voglia ritrarre un eroe o un fanatico, uno spirito profondo o uno spirito ottuso, un personaggio che tende verso il sublime o verso il grottesco. L'Ibsen vero è l'Ibsen che è in grado di rappresentare tutt'insieme, fusi, la brama dello straordinario, il peccato che la corrode, e la rinunzia, la desolazione o la morte, che l'attende; e rappresentarli in forma sua propria.

Questa forma si genera da una sorta di monologo, da un monologo appassionato e che non conclude, e, in quanto non conclude ed è diviso e contrastato, è drammatico: l'Ibsen, all'infuori di poche liriche, non ha scritto mai altro che drammi, tanto il drammatizzamento gli era spontaneo, naturale e necessario. E le sue creature drammatiche sono momenti e note dello spirito stesso di lui, cioè di uno spirito, quale l'abbiamo descritto, tutto preso nell'ansia della felicità da attingere attingendo il sublime e lo straordinario, e insieme delicatissimo e intransigente nella coscienza della responsabilità e della colpa; e perciò non è da attendere che esse vincano gli ostacoli e attuino il loro ideale di vita e plasmino intorno a sé una vita a sé conforme, e si dispongano in quadri di armonica prospettiva, bagnati di luce eguale, risaltando sullo sfondo con la determinatezza e la rotondità di personaggi rivolti all'agire, e che nell'agire solamente rivelano sé stessi, quel tanto di sé stessi che vogliono o possono rivelare. Le sue creature sono anime che si confessano, e soffrono finché non si confessano, e, prima ancora che si confessino, si penetrano e indovinano e intendono l'una l'altra, scoprendosi come alla luce del divino, di cui non si sentono ancora degne, ma che già le investe, come anime nel purgatorio. Da ciò il loro dialogare, quasi per giungere, dialogando, a comprendere sé medesime, e il risoluto e frequente lacerare a un tratto il velo che ancora s'interpone tra esse. « Parliamoci francamente, smettiamo di mentire », dice Ellida al marito. Allmers viene spiegando alla moglie come egli si sia determinato ad abbandonare il lavoro scientifico per consacrarsi tutto al piccolo figlioletto storpio. E Rita, che ha letto in lui meglio che esso non abbia saputo o voluto, risponde: « Non per amore del fanciullo! ». « E perché allora, di'? ». « Perché ti consumavi nella sfiducia di te stesso, perché cominciavi a dubitare di essere chiamato a un gran còmpito ». E l'altro, senza provare a

difendersi, come se già sapesse anche lui: «Ti sei accorta di ciò?». Tutti e due hanno gridato contro la gente che era intorno al lago perché non aveva messo a repentaglio la vita per salvare il loro piccolo Eyolf affogante; ma, quando la calma si viene facendo nel loro spirito e il giudizio di sé e degli altri acquista vigore e nondimeno Allmers ripete quella asserzione: «Pensaci bene, Alfredo (dice Rita adagio): sei proprio sicuro che noi l'avremmo arrischiata?». E l'uomo, colpito, tentando di stornare il discorso: «Ma non dubitarne nemmeno, Rita!». «Oh, siamo anche noi esseri mortali, sai». Le creature dell'Ibsen dicono cosí ad alta voce ciò che appena sogliamo dire, e di rado, dentro noi stessi, e che piú spesso bisbiglia in noi senza che noi ci chiniamo ad ascoltare; e sono l'una all'altra sacerdote, non solo per la confessione, ma pel conforto e l'incitamento, dandosi aiuto l'una l'altra.

RITA

(*lentamente*)

Certo, una evoluzione si compie adesso in me. È un sentimento così doloroso.

ALLMERS

Doloroso?

RITA

Sí, è come una specie di nascita.

ALLMERS

Appunto questo, ovvero una resurrezione. Il passaggio a una esistenza piú alta.

RITA

(*guardando con esitanza innanzi a sé*)

Già, ma cosí si perde la felicità, la felicità di tutta la vita!

ALLMERS

In questo, la perdita è appunto il guadagno.

RITA

(*vivacemente*)

Ah, parole! Gran Dio, alla fine non siamo altro che poveri abitanti di questo mondo.

ALLMERS

Siamo anche un po' imparentati col cielo e col mare, Rita!

Le ultime scene di *Rosmersholm* raggiungono la sommità di questa penetrazione reciproca e fusione di anime, che hanno rinunziato alla felicità, purificandosi, e rinunciano alla vita.

Quando l'arte dell'Ibsen vinse, come si suol dire, la lunga indifferenza del pubblico, e intorno le si raccolsero ammiratori ferventi, zelatori fanatici, interpreti e imitatori, insomma una «scuola», che in quanto tale s'industriava di differenziarsi dalle altre precedenti e contemporanee, quell'arte fu definita e celebrata «arte di problemi», la cui peculiare caratteristica cioè consistesse nel proporre problemi morali e sociali, invece di porgere soluzioni anticipate come nella commedia francese a tesi, ideali statici, o di rappresentare realisticamente affetti e passioni e azioni. E questa diversità era ben còlta, ma non altrettanto si deve dire della determinazione positiva datale di «arte di problemi»; perché i problemi sono del pensatore, e nessuno è meno pensatore dell'Ibsen, nonostante la sua ricca osservazione e l'acuta percezione dei moti dell'animo; e guai a lui se tale egli fosse stato, perché tutto l'ardente suo mondo passionale si sarebbe spento d'un subito sotto il soffio critico della saggezza, piú rapidamente e completamente che

non il mondo sentimentale giovanile del Goethe sotto la mitezza e il sorriso del Goethe divenuto saggio. E, d'altra parte, come si può chiamare problemi, problemi mentali, ciò che è cosí perpetuamente burrascoso e scompigliato? È vero, per altro, che l'Ibsen tende qua e là a proporsi problemi; ma sono appunto quella sorta di problemi che, come insegna la storia dell'Etica, non sono stati risoluti mai, e che la Logica chiarisce insolubili: i problemi della casistica morale. Chi ha ragione in *Casa di bambola*? Il marito? Ma è un egoista. La moglie? Ma non ha senso morale. Chi ha torto? Il marito? Ma è rispettoso della legge e dell'onore. La moglie? Ma ha voluto salvare il marito dalla malattia e dalla morte. Chi ha ragione in *Gian Gabriele Borkmann*? Borkmann, che, per attuare la missione che credeva a sé assegnata, ha rigettato la donna che lo amava? Ma egli ha ucciso un'anima. La donna? Ma essa non poteva giustamente pretendere che per la sua felicità migliaia e migliaia di uomini non ottenessero la felicità, e il livello sociale non s'innalzasse. Chi ha torto? Borkmann? Ma egli ha sacrificato prima di tutto sé stesso, il suo cuore, perché anch'egli amava. La donna? Ma essa non poteva soffocare il bisogno prossimo ed urgente della felicità e salvezza spirituale sua e dell'uomo amato per la remota e problematica felicità di turbe nasciture e innominate. E non è maraviglia che questi problemi insolubili dessero popolarità a quei drammi, e che vi s'interessassero particolarmente i poco critici cervelli femminili, e i meno critici tra essi, quelli delle femministe, e presto li rendessero, col loro psicologico e moralizzante o amoralizzante discettare, uggiosi e odiosi a segno che alcune famiglie scandinave s'indussero (l'aneddoto è noto), nell'inviare inviti per le loro serate, ad aggiungere a piè del cartoncino la raccomandazione: «Si prega di non discutere di *Casa di bambola*». L'Ibsen stesso sfiorava i problemi casistici, ma non vi s'im-

pegnava a fondo, ritenuto dal suo sentimento artistico; e a me pare perfettamente giusto che, quando un critico inglese, recatosi a visitarlo, gli accennò il pensiero che nei suoi lavori il concetto dovesse precedere la drammatizzazione, egli rispondesse negando, e altrettanto giusto quello che il critico riferisce che « dalle sue dichiarazioni risultava per lo meno questo, che nella storia dei suoi lavori c'era una fase in cúi essi sarebbero potuti diventare un trattato critico allo stesso modo che un dramma ». Certo: ma non diventarono mai trattati critici, e l'Ibsen non ha scritto mai una pagina di prosa dottrinale, e invece diventarono sempre drammi, perché drammi erano sin dall'origine, nella loro cellula primordiale, e profondamente ed unicamente drammatica l'anima del poeta.

Perciò le sue creature non sono animali a sangue freddo, non sono « pesci » (come dice appunto una di esse), quali sono sempre le astrazioni personificate, ma vogliono e soffrono ed escono in gridi selvaggi, in parole tremanti di commozione, in detti solenni. Edda Gabler distrugge il manoscritto che l'uomo, da lei non sa bene essa medesima se amato o detestato ma dal quale unicamente è interessata ed attratta, ha composto, sorretto dalle cure amorevoli di un'altra donna; e, nel gettare quelle carte al fuoco, esclama con riso feroce: « Ora brucio tuo figlio, Thea, o bella dai capelli crespi! il bambino che hai avuto con Eybert Lowborg!... ». Irene s'incontra, dopo tanti anni, con lo scultore Rubek dinanzi al quale aveva posato pel suo capolavoro, e, nel parlare insieme di quel tempo, gli rimprovera dolorosamente e dolcemente il piú gran dono che ella gli avesse realmente fatto: « Io ti donai la mia anima, la mia anima fiera di vita e di giovinezza;... ed io rimasi con un vuoto nel petto, senz'anima. Dopo averti fatto quel dono, io sono morta, Arnoldo! ». Ella Rentheim, quando si ode confessare da Borkmann invecchiato e quasi folle, come, amandola, egli

si risolvesse ad abbandonarla, lo giudica e condanna, mettendosi sopra di lui e di sé stessa, quasi potenza indipendente, ed è invece, in quell'atto, la piú appassionata incarnazione della femminilità, della femminilità che s'innalza a religione di sé stessa: « Tu hai spento in me la fiamma dell'amore, mi comprendi? La Bibbia parla di un peccato misterioso, pel quale non esiste perdono. Prima d'oggi, quelle parole della Bibbia mi erano oscure. Ora, le comprendo. Quel peccato capitale, senza perdono, è il peccato che si commette spegnendo in una creatura umana la fiamma del suo amore ». E il poeta dà loro visi, gesti, vestimenta, realizzandole compiutamente, perché esse appartengono per lui alla realtà e non agli schemi del pensiero. Borkmann, dall'aspetto grave e dal profilo fine, dagli occhi penetranti, dalla barba e capelli grigi, ricciuti, vestito di un abito nero e fuori moda, solo, appartato dai suoi, confinato al piano superiore della casa, passeggia su e giú tutto il giorno, rimuginando il passato e aspettando l'avvenire, al quale si attacca piú tenace che mai. Edda Gabler ha « portamento nobile, carnagione pallida, aspetto calmo e freddo, capelli castagno chiari », e ci si presenta nella sua casa « con elegante abito di mattina, piuttosto largo »; e accanto a lei, e a contrasto, il marito, Giorgio Tessmann, ha « aspetto giovale, un po' grasso, capelli e barba biondi, porta occhiali ed è vestito non troppo elegantemente ». Cosí le vediamo tutte, e nondimeno i drammi dell'Ibsen, che hanno una cosí plastica forza poetica, sono condotti con semplicità, che talvolta è quasi semplicismo. Il che, venendo da un artista tanto esperto, non è indizio di povertà e d'impotenza, ma di voluta negligenza dell'esteriore; come non sono povertà e impotenza i simboli, che a volte egli introduce i quali hanno ufficio di immagini e paragoni lirici: la torre da cui cadrà Solness, l'asilo Alving che brucerà, o l'anitra selvatica che diguazza e ingrassa

nel solaio di casa Ekdal, dimentica del mare e del cielo. Gli è che a quest'arte di coraggiosa e casta confessione, a quest'arte quasi religiosa, ben si addicono lo stile e gli ingenui procedimenti dei primitivi; e l'Ibsen vi ricorre, sicuro della propria forza, e dando, con questa deliberata semplicità, prova di forza.

XXIV

MAUPASSANT

Se alcuno tra i moderni poeti merita per eccellenza il nome di poeta «ingenuo», costui mi par che sia il parigi-nissimo, libero, malizioso, beffardo, sarcastico novellatore Guy de Maupassant. Ingenuo e innocente a suo modo, in quanto privo di ogni sospetto di quel che si chiama spiritualità e razionalità umana, la fede nel vero, la purezza del volere, l'austerità del dovere, la concezione religiosa della vita, le lotte morali e i contrasti intellettuali, attraverso cui quegli ideali si elaborano e si mantengono. Egli è tutto senso, e gode e soffre, — soffre assai piú che non goda, — solo come senso.

Tenero, e sovente gentile e fine, è il sentimento dell'amore in chi ha scritto *Fort comme la mort* e *Notre cœur*; naturale anche, ossia non pervertito e perverso; ma tenerezza e gentilezza e naturalezza non ne cangiano il carattere essenzialmente sensuale. È, l'amore, cosa dolcissima, la piú dolce che la vita conceda, il fiore della gioventú, e anzi la gioventú stessa nella sua perpetua rinascente illusione; ma che in questa dolcezza tutta si consuma, e non produce nulla e in nulla si trasforma e a nulla s'innalza. Chi ama, difende nell'amor suo il centro del proprio essere, la ragione del

proprio vivere, che è il piacere, quel piacere che non ha altro pari; e tanto è prepotente la forza del piacere, e dell'amore-piacere, da imporsi all'animo con necessità assoluta, e tener luogo di ogni interesse ideale e di ogni altra fonte di conforto e di gioia, e sottrarsi affatto alle leggi morali o sorpassarle. Una donna, una madre, che ha avuto un amante e si sente condannata dal figliuolo legittimo, prorompe appassionatamente confessandosi all'altro, al figliuolo dell'amore: « Dis-toi bien que si j'ai été la maîtresse de ton père, j'ai été encore plus sa femme, sa vraie femme, que je n'ai pas honte au fond du cœur, que je ne regrette rien, que je l'aime encore tout mort qu'il est, que je l'aimerai toujours, que je n'ai aimé que lui, qu'il a été toute ma vie, toute ma joie, tout mon espoir, toute ma consolation, tout, tout, tout pour moi, pendant si longtemps! Écoute, mon petit: devant Dieu qui m'entend, je n'aurais jamais eu de bon dans l'existence, si je ne l'avais pas rencontré, jamais rien, pas une tendresse, pas une douceur, pas une de ces heures qui nous font regretter de vieillir, rien! Je lui dois tout! ». È un sentire che ha una logica inflessibile, e l'orgoglio di sé, e si atteggia in modo risoluto e sfidante, che comanda non si sa qual rispetto come ogni forza indivisa e rettilinea.

Che questo amore tutto senso e passione, quantunque riempia l'animo d'indicibile e incomparabile voluttà, non sia altro che un inganno della natura, un'ebbrezza della primavera, « il contatto di due epidermidi e lo scambio di due fantasie », il Maupassant conosce; e fors'anche, come il Baudelaire, v'intravvede, nel fondo, il gusto del male; ma ciò poco monta, perché la critica dell'amore non toglie la sua realtà, la reale esistenza dell'illusione. E, anche, egli sa che l'amore, com'è infido, è di solito labile, e distrugge sé stesso, terminando nell'abbandono, nel tradimento, nella stanchezza, nel reciproco tedio; né egli chiede che sia diversamente, perché, se quel piacere è una dolce febbre, non si può pre-

tendere che la febbre duri sempre e, se l'amore non è purezza morale, il tradimento scoperto e sofferto strazia bensí il cuore, ma non lo muove a indignazione etica e non lo innalza spiritualmente mercé il dolore. È uno strazio simile al distacco per morte delle creature amate, che il Maupassant risente con la perduta angoscia di un temperamento sensibilissimo, e dice con parole affannose e ritrae con immagini pungenti, come son quelle dell'uomo che rientra nella casa vuota, e si sofferma dinanzi allo specchio che aveva tante volte riflesso la persona della morta e parrebbe dovesse serbarne in qualche modo l'immagine, e se ne sta in piedi, fremente, con gli occhi fissi in quel vetro piatto, profondo e vuoto, che l'aveva posseduta intera, posseduta come lui, come il suo sguardo amante; — o del giovane che non sa persuadersi che la creatura che egli adorava, l'essere unico, con quegli occhi chiari in cui sorrideva la tenerezza, non è piú, « è morta », non esisterà mai piú in nessun luogo, non piú risonerà fra tutte le voci umane quella voce, nessuno pronunzierà piú una parola nel modo in cui quella bocca la pronunziava. Ma, insomma, stanchezza, tradimento, perdita della creatura amata sono la fine degli amori, e non dell'amore, che rinasce in perpetuo sempre nuovo, sempre giovane, sempre affascinante.

La maledizione è un'altra: è la fine, nell'individuo, della potenza stessa dell'amore, la fine della gioventú, l'abitudine, l'aridità, l'invecchiamento, la morte che aspetta inesorabile e si fa precedere da segni annunziatori: la disaffezione da ogni cosa, lo scemare della forza vitale, la natura, che già sembrava parlare, ed ora ammutolisce e si trae indietro indifferente e gelida.

A trent'anni, il libro è stato letto tutto: non c'è altro da sperare, non c'è nulla che possa piú svagare: c'è solo la ripetizione abitudinaria, cosí disgustevole in questo meccanizzamento che, a vedercisi condannati oramai senza

scampo, si prova uno scoramento che tocca la follia o spinge al suicidio. Ritornano frequenti nei suoi racconti questi uomini, già disperati della vita: tristi, se non l'hanno mai goduta; tristi, se l'hanno goduta. « Autrefois, j'étais joyeux — dice uno di costoro: — tout me charmait: les femmes qui passent, l'aspect des rues, les lieux que j'habite; et je m'intéressais même à la forme de mes vêtements. Mais la répétition des mêmes visions a fini pour me remplir le cœur de lassitude et d'ennui, comme il arriverait pour un spectateur entrant chaque jour au même théâtre ». E ripensa al tempo nel quale amava: « Alors les doux romans de ma vie, dont les héroïnes encore vivantes ont aujourd'hui des cheveux tout blancs, m'ont plongé dans l'amère mélancolie des choses à jamais finies. Oh! les fronts jeunes où frisent des cheveux dorés, la caresse des mains, le regard qui parle, les cœurs qui battent, le sourire qui promet les lèvres, ces lèvres qui promettent l'étreinte... Et le premier baiser... ce baiser sans fin qui fait fermer les yeux, qui anéantit toute pensée dans l'incommensurable bonheur de la possession prochaine... ». E, ripercorrendo le vecchie lettere, risale a ritroso il corso degli anni, rivede figure dimenticate, rivive particolari della sua casa di fanciullo, finché gli viene a mano una letterina scritta da lui a sett'anni alla madre, dettatagli dal suo professore; e allora sente che non ne può piú, e si ammazza. « C'était fini. J'arrivais à la source et brusquement je me retournai pour envisager le reste de mes jours. Je vis la vieillesse hideuse et solitaire, et les infirmités prochaines, et tout fini, fini, fini! Et personne autour de moi ».

Il deserto, la solitudine si dispiega con terrore, a un certo punto della via, allo sguardo dell'uomo che è andato innanzi sin allora avvolto nella rosea nebbia dei piaceri e degli amori; ma quella solitudine, che allora solamente egli vede chiara, l'ha accompagnato pur sempre. Sempre solo egli è stato, solo nella compagnia degli amici, solo in quella

delle amanti, solo nel poggiare la testa sullo stesso cuscino dove poggiava un'altra testa, sempre a faccia a faccia col suo *io*, divenutogli odioso, infernale compagno, urtando sempre e dappertutto nella stessa barriera insormontabile. Solitudine spirituale dalla quale non si esce, perché l'egoismo si chiude in sé e si urta con gli altri egoismi, ma non li compenetra e non li discioglie in sé. E neanche si esce dall'altra solitudine, dalla finitezza mentale, perché il pensiero dell'uomo è « immobile », e la poesia stessa e le arti tutte ripetono in perpetuo l'immagine stessa dello stesso mondo. Potrebbe dirsi che il concetto che il Maupassant ha della realtà sia il preciso opposto del concetto religioso, che è coscienza d'unione con tutti gli altri esseri e con Dio, di comunione col Tutto. Dal suo mondo di piacere, e di dolore del piacere, Dio è assente: vi si affaccia bensí, a volta a volta, una forma di straordinario e di portentoso, ma affatto naturalistica, che consiste in istrani smarrimenti e paure, in allucinazioni, in incubi, nel portentoso della follia, che sempre minaccia.

Ma il cuore contratto del Maupassant si distende e si ammollisce assai spesso in una sorta di calma dolorosa o di dolore calmo, nel sentimento della pietà: di una pietà senza giustizia e senza redenzione, perché giustizia e redenzione si legano alla coscienza morale, e la sua pietà nasce invece dalla simpatia, dal vibrare al vibrare altrui, ed è anch'essa sensualità, sebbene tenerissima, che piange su altrui come su sé stessa. Pianto sull'infinita miseria umana, come nella novella *Le Port*, del marinaio che, sbarcando in una città e recandosi, guida dei compagni, a gozzovigliare con essi in un postribolo, ritrova nella donna che ha tra le braccia, e che inconsapevole gli apprende la morte dei suoi e la rovina della sua famiglia, la propria sorella. Indulgenza di giovani spose ingannate e offese, ma vinte da irrefrenabile commozione all'assistere allo sconvolgimento e

all'angoscia disperata dei loro uomini per la morte di quelle che amavano, amavano fraudolentemente, ma amavano, di amore che è dolore. Figure che stringono l'anima, come la donna e madre di cui si narra la vita in *Une vie*, e l'artista di *Fort comme la mort*, che, invecchiando, è insidiato e avvinto da deserta passione per la figliuola della sua amante, nella quale gli riappare la madre, qual'era un tempo, e il suo amore, quale già fu. Vecchie zitelle, come Miss Harriett, ridicola nella figura e nei gesti, propagandista religiosa, che chiude e comprime in sé un infinito bisogno di affetto, e che, quando nel vecchio cuore mortificato le zampilla improvviso l'amore, sorprendendola, e si avvede di naufragare nell'impossibile, si precipita in un pozzo; o come la « Regina Ortensia », che agonizza vaneggiando di bambini. Fragili esseri, che da un peccato d'amore sono stati via via condotti all'obbrobrio e si risolvono alla morte purificandosi nel confessarsi sul punto di morire, come la giovine moglie del vecchio colonnello, nell'*Ordonnance* (« Alors, moi, je me suis dit: Il faut mourir. Vivante, je n'aurais pu vous confesser un pareil crime. Morte, j'ose tout. Je ne pouvais plus faire autrement que de mourir, rien ne m'aurait lavée, j'étais trop tachée. Je ne pouvais plus aimer, ni être aimée: il me semblait que je salissais tout le monde, rien qu'en donnant la main... »). Fanciulle, come Yvette, che, nate in mezzo al vizio, vi ripugnano quasi fisicamente per purezza di natura, e nondimeno sono costrette a piegarsi al fato che le circonda e preme. Bambine, come Châli, la piccola indiana, tutta riso e giuochi, che periscono in modo impensato e crudele. Scene della guerra del '70, come dei due pacifici borghesi, congiunti dalla consuetudine della pesca all'amo e che escono fuori del recinto di Parigi assediata per soddisfare il loro gusto, e, mentre pescano chiacchierando, sono arrestati dai prussiani, sollecitati a fornire informazioni e, al loro diniego, fucilati, e ai loro piedi, intanto, è il cartoccio

coi pesciolini che hanno pescato; o come la madre Sauvage, che, ricevendo la lettera che le annunzia che il figlio è stato ucciso in guerra, mette fuoco alla sua casa coi quattro soldati tedeschi che ospitava e dai quali si è fatto scrivere prima i nomi per mandarli alle loro madri, come a lei fu mandato quello di suo figlio. Torture di povere bestie, che penano e fanno penare come creature umane, nelle novelle di *Mademoiselle Cocotte*, dell'*Ane*, di *Coco*... Sono queste talune tra le innumerevoli rappresentazioni del Maupassant di commossa e straziante pietà, espressa con tocchi sobrî.

Spontanea ed effettiva la pietà; non cercato e provocato, spontaneo anch'esso, il riso, che è un'altra forma di reazione momentaneamente rasserenatrice: riso che talvolta si alterna con la pietà, come in *Boule de suif*, tal'altra col sentimento ironico delle cose, come nella *Maison Tellier* o nel *Pain maudit*; tal'altra ancora si colora di disprezzo, come in alcune parti di *Bel Ami*, e nelle novelle *L'Héritage* e *En famille*. Ma in molti altri casi è franca e schietta ilarità, come in certe novelle di costume normanno (*Le lapin*, *L'aveu*), in talune della guerra (*L'aventure de Walter Schnafs*), nella canzonatura della stupidità massonica (*Mon oncle Sosthène*) o degli inglesi che infestano gli alberghi (*Nos Anglais*), in certe avventure erotiche (*Les épingles*, *Décoré*, *Bombard*, *Les tombales*, e simili), o bizzarre (*En wagon*, *Boitelle*). Boitelle non sa consolarsi di aver mancato la felicità sua nella vita, rinunziando alla negra di cui era innamorato: si erano opposti i suoi genitori, che ben desideravano contentarlo e vi si erano sforzati in tutti i modi, procurando di modificare la loro impressione; ma quando sogguardavano la fidanzata, inghirlandata dall'ammirazione e dagli elogi del figliuolo, sentivano che era proprio impossibile accettare tal nuora. « Mon pauvre gars, — gli dice la madre, — elle est trop noire, vrai, elle est trop noire. Seulement, un p'tien moins, je ne m'opposerais pas, mais c'est trop. On dirait

Satan ». È un riso a gola spiegata, senza nessun fondo amaro; e il Maupassant vi si abbandona con la stessa ingenuità che altre volte alla compassione e al terrore.

Ingenuo e candido nel suo edonismo, nel suo amoralismo, nella sua irreligione, nel pianto e nel riso, egli non può fingere, e non finge, dinanzi agli altri e a sé medesimo, intenti e fini di sociologici evangeli e di etiche riforme: anzi, la realtà etico-storica gli rimane estranea a segno che per lui quasi non esiste, e, in qualche raro accenno che gli accade di farvi, dà prova della sua ottusità per quell'aspetto del mondo; come nel discorrere della guerra, che gli appare nient'altro che feroce stupidità umana. Professare un'opinione politica (racconta un suo amico) sembrava a lui « una infermità penosa, che la buona educazione vuole si nasconda »; e tutt'al piú lasciava intravedere per suo conto una certa tendenza aristocratica ed oligarchica, col congiunto affetto pel gendarme, contro gl'innalzatori di barricate e i dinamitardi, che disturbano gli artisti nel loro tranquillo lavoro o gli innamorati nei loro amori. Ma nemmeno dell'arte si fece un ideale trascendente, al modo di altri artisti, suoi predecessori e coetanei; e nemmeno all'arte rivolse curiosità d'indagine e di critica, poco compiacendosi nel teorizzare, discutere e polemizzare: il saggio sul Flaubert, tributo di affetto al suo grande amico e maestro, non si leva dal mediocre, e le sparse affermazioni dottrinali che egli ha lasciate si riducono a qualche osservazione psicologica (come quella circa l'artista, che par che abbia due anime e risente la ripercussione piú vivamente della prima scossa, la risonanza piú del suono primitivo); al rifiuto del nome di « realista », perché « i grandi artisti sono quelli che manifestano agli altri uomini la loro illusione »; e, soprattutto, alla protesta contro l'ambiziosa « scrittura artistica », contro la « lingua rara e ricca », perché a lui, per conseguire il suo fine, bastava un ristretto numero di parole, ma ben collocate, in

frasi variamente costrutte e musicalmente ritmate. Squisito nel senso della forma, il Maupassant era pochissimo intrigato nel mestiere, pochissimo «letterato».

La sua operosità artistica nacque da un'abbondanza di esperienza e sentimento, che si era addensata nel suo spirito tra il 1870 e il 1880, e sgorgò e corse impetuosa nel decennio seguente, ora splendendo al sole negli arginati ruscelli delle limpidissime novelle, ora raccogliendosi negli ampî laghi dei romanzi, ora rompendosi e quasi perdendosi nelle centinaia di rivoli e rivoletti dei raccontini, degli aneddoti, delle piacevolezze. C'è, talora, in questo rapido e largo corso, il vizio della forza sovrabbondante, che non cura l'economia di sé stessa; il che si può avvertire nel troppo lungo di taluni suoi romanzi rispetto al loro motivo artistico, e, per converso, nel troppo breve e sommario di parecchi bozzettini e aneddoti, che recano le tracce della improvvisazione giornalistica, o indulgono ai gusti dei lettori di cose salaci. La perfezione egli la trova di solito tra i due estremi, nelle novelle di media complessità. Ma, in codesti alti e bassi della intensità artistica, non mai il Maupassant cade nell'artifizioso e nel vacuo; e quasi non c'è scritto suo, per piccolo o leggero che sembri, dove non sia l'impronta dell'ingegno artistico. Non mai egli si lascia premere e soffocare dall'osservazione esteriore e dal cumulo dei particolari, o segue schemi astratti.

Era poeta, poeta nella sua prosa narrativa assai piú che nel verso, adoprato da lui nella prima gioventú e abbandonato dipoi; e ogni intendente ammira la forma affatto poetica di novelle com'è quella già ricordata *Le Port*, in cui non c'è parola, non c'è ritmo, non c'è inflessione di voce che non converga all'effetto finale e totale: sino alla chiusa, quando i compagni, visto rotolare a terra nel parossismo del dolore e della rabbia, tra singhiozzi e gridi, il marinaio dall'involontario incesto, e credutolo ubbriaco, lo traspor-

tano e coricano sul letto della meretrice, che è sua sorella (« ...le hissèrent par l'étroit escalier jusqu'à la chambre de la femme qui l'avait reçu tout à l'heure, et qui demeura sur une chaise, au pied de la couche criminelle en pleurant autant que lui jusqu'au matin »). Le novelle del Maupassant sono novelle liriche, non perché scritte con enfasi e lirismo (cose delle quali si dimostrano affatto libere), ma perché la lirica è veramente intrinseca al configurarsi della narrazione, e ne determina ogni parte senza miscugli, senza residui. Parimente i punti che si contrassegnano come spiccatamente lirici, nell'uso rettorico di questa parola, non si distaccano mai dal tono narrativo e discorsivo della prosa, e, così semplicemente parlando, accelerano gradualmente il ritmo, s'innalzano spontaneamente alla poesia.

Je l'avais aimé éperdument. Pourquoi aime-t-on? Est ce bizarre de ne plus avoir dans l'esprit qu'une pensée, dans le cœur qu'un désir, et dans la bouche qu'un nom: un nom qui monte incessament, qui monte comme l'eau d'une source, des profondeurs de l'âme, qui monte aux lèvres et qu'on dit, qu'on redit, qu'on murmure sans cesse, partout, ainsi qu'une prière...

C'è in codeste parole quel rivedere con stupore e rapimento da fanciullo le cose piú ovvie, che è gran virtú della poesia. Il Maupassant scrive frasi che si direbbero banali: « Que c'est triste, la vie! », e le colloca in tal modo e conferisce loro tale accento, che esse riprendono il loro vigore originario e paiono inventate e pronunziate per la prima volta. Il giovane pittore, che aveva sentito fremere nella sua la mano di Miss Harriett e pel quale la desolata creatura si è uccisa, ridice, dopo tanti anni, il funereo lamento che egli mormorò dentro di sé innanzi al corpo della suicida.

Comme il y a des êtres malheureux! Je sentais peser sur cette créature humaine l'éternelle injustice de l'implacable nature! C'était fini, pour elle, sans que, peut-être, elle eût jamais

eu ce qui soutient les plus déshérités, l'espéranee d'être aimée une fois ! Car pourquoi ce cachait-elle ainsi, fuyait-elle les autres? Pourquoi aimait-elle d'une tendresse si passionée les choses et tous les êtres vivants qui ne sont point les hommes?

Et je comprenais qu'elle crût à Dieu, celle-là, et qu'elle eût espéré ailleurs la compensation de sa misère. Elle allait maintenant se décomposer et devenir plante à son tour. Elle fleurirait au soleil, serait broutée par les vaches, emportée en grain par les oiseaux, et, chair des bêtes, elle redevientrait de la chair humaine. Mais ce qu'on appelle l'âme s'était éteint au fond du puits noir. Elle ne souffrait plus. Elle avait changé sa vie contre d'autres vies qu'elle ferait naître...

Come avviene che queste riflessioni comuni, queste parole povere commuovano alle lagrime? — In una diversa ispirazione si oda il racconto che l'amico spatriato in Africa fa, una sera, all'amico che non aveva piú rivisto da lungo tempo, del tradimento coniugale che gli avvelenò per sempre la vita, quando, entrato in sospetto sulla sua giovane moglie e spiatala, credendo di sorprenderla in compagnia di un corteggiatore che poteva meritarne il favore, la ritrova invece in compagnia di un vecchio e pesante generale e marchese, al quale colei si dava per vanità. Al termine del racconto, l'indignazione, che è venuta man mano crescendo, si allarga alle donne tutte, che sono sempre di ognuno, giovane o vecchio, per ragioni miserabili e diverse, perché tale è la loro professione, la loro vocazione, il loro ufficio, eterne, inconsapevoli e serene prostitute, che danno in preda, senza ritegno, il loro corpo al vecchio sovrano libidinoso o all'uomo celebre e ripugnante. Quella imprecazione ha del biblico:

Il vociférait comme un prophète antique, d'une voix furieuse, sous le ciel étoilé, criant, avec une rage de désespéré, la honte glorifiée de toutes les maîtresses des vieux monarques, la honte respectée de toutes les vierges qui acceptent des vieux époux, la honte tolérée de toutes le jeunes femmes qui cueillent, souriantes, des vieux baisers.

Je les voyais, depuis la naissance du monde, évoquées, appelées par lui, surgissant autour de nous dans cette nuit d'Orient, les filles, les belles filles à l'âme vile qui, comme les bêtes ignorant l'âge du mâle, furent dociles à des désirs séniles. Elles se levaient, servantes des patriarches chantées par la Bible! Agar, Ruth, les filles de Loth, la bonne Abigaïl, la vierge de Sennaar, qui de ses caresses ranimait David agonisant, et toutes les autres, jeunes, grasses, blanches, patriciennes ou plébéiennes, irresponsables femelles d'un maître, chair d'esclave soumise, éblouie ou payée!

E, perché poeta, il Maupassant, che non conosce altro che la materia e il senso, e altro non ritrae che i fremiti oscuri della materia e gli spasimi del senso, adopera nel suo ritrarre tanta obiettiva verità che in essa, mercé il dolore, la pietà e il disgusto, si fa viva e presente l'idealità etica; mercé il comico e il riso, la superiorità dell'intelletto sagace; mercé la desolazione e la disperazione, l'esigenza religiosa. Mi rendo ben conto del perché Leone Tolstoi lo discernesse subito fra tutti gli altri artisti francesi di quel tempo e lo considerasse, nonostante certe apparenze, intrinsecamente morale. In effetto, è morale, e i suoi piú arditi racconti lasciano un'impressione di purezza, appunto perché, come si è detto, egli è poeta; e si distingue ed emerge tra i suoi contemporanei e connazionali, gli Zola e i Daudet e altrettali, forniti bensí di notevoli qualità e possessori di alcune forme artistiche, ma non fondamentalmente e sostanzialmente poeti come lui. Tale veramente egli nacque, e, con potente facilità creatrice effondendo poesia, consumò la sua breve vita; ed entrò ed uscí dal mondo letterario (ebbe a dire un giorno egli medesimo, già infermo e meditante il suicidio) « come una meteora ».

XXV

CARDUCCI

Chiuderò questa serie di note col nome di Giosue Carducci. Al quale rivolsi anni addietro un ampio studio ricercando la genesi, il carattere e le varie forme e periodi della sua poesia, e l'opera sua di storico e di critico; e niente ora ho da mutare o da aggiungere al ritratto che amorosamente allora disegnai, e perciò nessuna ragione di tornare sul già detto. Ma colgo l'occasione che mi s'offre in questi saggi sulla letteratura europea del secolo decimonono per riaffermare il posto e il grado che al Carducci spetta nel quadro di questa letteratura, e protestare contro il vulgato giudizio che ancora lo considera poco piú che un rispettabile letterato e patriota italiano, degno della venerazione dei suoi connazionali, ma non tale da destare l'interessamento di piú larghi circoli: uno spirito, insomma, non davvero geniale, un poeta di scarsa ispirazione, dotto imitatore dei classici antichi e di alcuni moderni poeti francesi e tedeschi. E poiché, a proposito di quel che m'è accaduto di scrivere sul Manzoni e sul Balzac, ho visto in qualche rivista straniera affacciarsi il sospetto che io mi lasci trascinare (cosí proprio è scritto) dalla «tendenza propagandistica a magnificare il genio italiano», dirò anzitutto can-

didamente (e col rischio di essere giudicato troppo candido) che, nel discorrere di filosofia e di storia, mi francheggia veramente la buona coscienza di essere e mantenermi libero, sempre, da affetti politici o nazionali. Comportarmi altrimenti mi parrebbe sciocchezza, perché non si creano né si distruggono grandezze spirituali con la «propaganda» (come si è creduto di poter fare al tempo della guerra), e solo si riesce a distruggere la propria serietà e a ritrovarsi, in fine, male con sé stessi. Quanto e come il Carducci sia conosciuto e pregiato fuori d'Italia non starò ad esporre, né esaminerò se siano grandi o piccoli gli ostacoli che si oppongono a una maggiore diffusione dell'opera sua, né esprimerò speranze e augurî che quegli ostacoli siano rimossi. La bellezza poetica, come la verità filosofica, rimane salda o che sia nota a pochi o a molti, e, in fondo, anche dove molti sono gli ammiratori e i lodatori, sempre pochi sono gl'intendenti, che soli hanno pieno diritto di ammirare e lodare; e tra gl'intendenti vuol aggirarsi il mio discorso. La fortuna maggiore o minore, la risonanza piú forte o piú lieve varia col variar dei tempi e delle condizioni sociali; ed è affare che concerne non quella poesia o quella filosofia, ma le virtú e le deficienze e i bisogni e le disposizioni di quelle società e di quei tempi. Anche in Italia, oggi, la poesia del Carducci non possiede l'animo delle nuove generazioni, che stimano di offrire indizio della squisitezza e della profondità del loro sentire col misurare dall'alto e non senza disdegno l'opera del ruvido professore di Bologna. E questo non è certo il problema del Carducci, ma, se mai, delle nuove generazioni, e della disciplina etica ed estetica alla quale converrebbe sottoporle, anche per formare in loro un piú serio sentimento nazionale e patriottico, il quale non può andare disgiunto dalla reverenza alla tradizione e alla storia, e, cosí inteso, non riesce a un angusto nazionalismo, ma alla vigile cura di un patrimonio ideale da serbare, e si ab-

braccia con la simile cura degli altri popoli. L'esotismo, che a giusta ragione si teme, non è tale se non quando opera capricciosamente, recisa la tradizione; e quando si allarga sul tronco di questa, non deve chiamarsi esotismo, ma (come ben diceva il Goethe) *Weltliteratur*.

Ciò premesso, che cosa voglio significare con le parole: « posto e grado da assegnare al Carducci nella letteratura europea del secolo decimonono »? Cosa molto semplice. Se si mantiene fermo il criterio di quel che sia schietta poesia, poesia classica, e al lume di esso si guarda alle migliaia di autori che sorsero in Europa nel corso di quel secolo, quelle migliaia si diradano e rimangono poche decine: poche decine di liberi ingegni, ciascuno con la propria fisionomia ma tutti rischiarati dal comune raggio della poesia, i quali debbono, essi soli, entrare a comporre, variamente aggruppati e atteggiati, il quadro rappresentativo di quella letteratura. Anche ora degli scrittori che si chiamano « maggiori » breve è il catalogo; e nondimeno, nel breve catalogo, si frammischiano di solito coi poeti i non poeti o i deboli poeti, e il posto dei poeti è talora tenuto da coloro che ebbero dominio e fama per altri riguardi o per altri meriti. Ora nella scelta piú rigorosamente eseguita (alla quale le noterelle di questo volume hanno procurato di recare qualche aiuto) è mio avviso che non si possa piú oltre trascurare, come finora si usa [1], i poeti italiani del principio del secolo decimonono, Foscolo, Leopardi, Manzoni, e che tra quelli della seconda metà del secolo convenga aggiungere il Carducci, rinunziando invece a taluni grandi nomi, che trovano miglior posto altrove. Nel dominio della poesia

---

[1] Si veda quel che già ebbi a notare, a proposito del libro del Brandes sulle *Principali correnti della letteratura del secolo decimonono*, in *Nuovi saggi di estetica*, pp. 199-200.

il Manzoni, sebbene e forse perché visse raccolto in sé stesso e pensoso e non mise a rumore il mondo con le sue avventure personali e gesta politiche, occupa quel posto al quale (per prendere l'esempio di un nome sonante) Giorgio Byron non può pretendere. Se piacerà dire che a ciò mi muove amor di patria, non potrò certo impedire il detto; ma il vero è che mi muove unicamente amor di poesia, e, insieme con esso, amore di esattezza nei concetti, ossia di filosofia.

Per restringermi al Carducci, io ebbi un'inaspettata riprova della qualitá superiore della sua arte quando, in uno degli inverni scorsi, passai parecchio tempo a leggere liriche, drammi e romanzi della letteratura europea dell'ultimo cinquantennio, e, nella nausea di tutto quell'impressionismo, simbolismo, sensualismo, verismo, vantato come arte sopraffina, fui involontariamente condotto a rievocare dentro di me, per contrasto, la schietta e sobria poesia del Carducci, nella quale sono sempre tracciate con sicurezza di linee fondamentali ed essenziali, e che di fronte a quelle forme senza sostanza, a quelle chiazze di colori, a quei lenocinî, a tutto quell'ammasso di cose dai molli e confusi contorni, si ergeva con semplicità e solidità monumentale. Quante altre del suo stesso tempo (pensavo) le possono stare a paro, e in Italia e in Francia e in Germania? E m'imbattei anche allora in una parola del Maurras, che, accennando in uno dei suoi volumi al Carducci, lo chiamava «*le divin Carducci*»; e mi piacque di credere che quel cosí acuto scopritore e persecutore del decadentismo e «muliebrismo» letterario, tratto a far lo stesso mio confronto, avesse provato un sentimento identico o simile a quello che avevo provato io.

Naturalmente, quando si parla del «grande» o del «divino» Carducci, ci si riferisce al Carducci nel suo punto di perfezione, nei suoi momenti di piena autonomia poetica: al Carducci del *Canto di marzo* e di *San Martino*, del *Comune rustico* e della *Faida* e della *Canzone di Legnano*, di

Rimembranze di scuola e di *Davanti San Guido*, della *Chiesa lombarda*, della *Stazione*, di *Mors*, dell'*Aurora*, di *Presso l'urna di Shelley*, e di altre liriche o tratti di liriche appartenenti alle *Odi barbare* e alle *Rime nuove*. Che molta parte del volume dove si raccolgono le sue poesie complete sia riempita da imitazioni letterarie, non è cosa da prenderne scandalo, perché il Carducci doveva pure imparare in qualche modo l'arte; e se non rifiutò poi quelle esercitazioni, fu perché, filologo esso stesso, sapeva che ciò ch'egli avrebbe rifiutato sarebbe stato non per tanto raccattato e ristampato dai futuri editori. Che un'altra parte si componga di versi d'occasione, assai convenzionali nella forma, era quasi inevitabile nell'opera di un giovane poeta che assisté agli avvenimenti degli anni '59 e '60. Che di poi scrivesse invettive e polemiche politiche in verso, imitando Victor Hugo e Barbier e Heine, è anche vero; ma non bisogna tanto soffermarsi sul difetto di originalità e d'intrinseca poesia in quei componimenti quanto sul progresso che attestavano nel giovane toscano, cresciuto nella piccola e chiusa vita provinciale e letterario-linguaiola di Firenze, il quale, mercé quelle imitazioni e dandosi in preda a quei furori e sfogando quegli affetti politici, si affrancava dai troppo stretti vincoli classicistici. Il Carducci, come altri dei nostri maggiori poeti, s'indugiò nelle pianure letterarie prima di giungere in alto, al sacro boschetto delle Muse; servì a lungo, prima di conquistare la libertà: ma quell'indugio e quella servitú erano salutari, tantoché nelle opere di coloro che ne andarono esenti, si avverte sempre come una manchevolezza. Si dica il medesimo dell'erudizione, nella quale egli troppo talvolta si compiacque e che talvolta gravava sulla sua poesia o occupava il luogo della poesia: anche l'erudizione fu, per un altro verso, nutrimento della sua anima e della sua fantasia. E, come gli altri nostri grandi poeti dell'Ottocento, il Carducci non fece professione di poeta, ma ebbe il suo lavoro quotidiano di filo-

logo, di critico, d'insegnante, e lasciò che la poesia lo visitasse quando le piaceva visitarlo. Un diverso tipo di poeta e di artista è sorto di poi anche in Italia, e proviene da esempî forestieri, specialmente parigini, ed è modellato sul «poeta da teatro», sul poeta che fornisce drammi e romanzi e novelle e liriche a impresarî di teatro, a editori di letteratura amena e a imprenditori di giornali. La poesia è fiore troppo raro da prestarsi a questa sorta di coltivazione estensiva.

La forma del Carducci non è dunque impressionistica, ma essenziale o classica che si dica. Noi sentiamo nel suo verso il largo respiro del suo petto possente, che ci solleva dal mondo pratico e ci trasporta nel mondo ideale, di là donde (com'egli scrisse una volta in una lettera) «in un attimo si abbraccia e si compatisce l'universo». Sale l'Aurora:

Tu sali e baci, o dea, co 'l roseo fiato le nubi,
baci de' marmorëi templi le fosche cime.
Ti sente e con gelido fremito destasi il bosco,
spiccasi il falco a volo su con rapace gioia;
mentre ne l'umida foglia pispigliano garruli i nidi...

Scende la Morte:

Quando a le nostre case la diva severa discende,
da lungi il rombo de la volante s'ode,
e l'ombra de l'ala che gelida gelida avanza
diffonde intorno lugubre silenzio.
Sotto la veniente ripiegan gli uomini il capo...

Ma non meno largo è il tocco con cui sono dipinte le piccole cose. Il fanciullo immerge nell'onda del Clitumno la pecora riluttante, ed ecco verso di lui, dal seno della madre adusta, che scalza siede al casolare e canta,

una poppante volgesi e dal viso
tondo sorride...

Il poeta rivede nel sogno sua madre, florida ancora negli anni, che trae a mano lui, pargolo dai riccioli d'oro:

Andava il fanciulletto con piccolo passo di gloria...

Una giovane donna prega inginocchiata nella chiesa lombarda e, nel fervido pregare, solleva alquanto il capo:

umido a la piumata ombra del nero
cappello il nero sguardo luccicò...

La stazione ferroviaria, nella piovosa alba d'autunno, è rappresentata realisticamente e insieme trasfigurata e idealizzata:

Van lungo il nero convoglio e vengono
incappucciati di nero i vigili,
com'ombre; una fioca lanterna
hanno, e mazze di ferro; ed i ferrei
freni tentati rendono un lugubre
rintócco lungo...

Bastino questi fra le centinaia di versi e d'immagini che affiorano al ricordo e ci ridanno viva coscienza dello stile carducciano.

Noi sappiamo che nei poeti lo stile può essere classico, e l'astratta materia, romantica, cioè unilaterale, parziale, esagerata, malata, ritrovando la sua universale umanità, la sua misura e il suo equilibrio solo in quell'innalzamento a poesia. Tale è, per esempio, il caso del Leopardi, o, con diverse esperienze di vita, del Baudelaire, e di quella sorta di Leopardi parigino che fu il Maupassant. Nel Carducci è essenziale e integrale non solo lo stile, ma il sentimento del mondo, e perciò altra volta io ebbi a definirlo poeta-vate, poeta eroico, « un ultimo e schietto omerida ». La battaglia, la gloria, il canto, l'amore, la gioia,

la malinconia, la morte, tutte le fondamentali corde umane risuonano e consuonano nella sua poesia, che appartiene veramente a quella che il Goethe chiamava « poesia tirtaica », atta a preparare e confortare l'uomo nelle pugne della vita con l'efficacia del suo tono alto e virile. Questa integra umanità non è forse tra le minori cause che rendono il Carducci scarsamente accetto in tempi nei quali la sanità sembra cosa inferiore, la semplicità cosa povera; ma tuttavia essa forma il carattere di tutti i grandi spiriti. E se pochi, nella letteratura europea della seconda metà del secolo decimonono, ebbero quel carattere, il Carducci fu tra i pochi. A lui, ripensando all'opera sua, noi siamo mossi a rivolgere la parola con la quale egli vagheggiò e salutò la rievocata immagine di Torquato Tasso, giungente nell'epica Ferrara della Rinascenza:

D'Italia grande, antica, l'ultimo vate or viene!

INDICE DEI NOMI

Alfieri V., 7-20, 76, 77, 80.
Anacreonte, 130.
Annunzio (d') G., 24.
Aristofane, 241.

Balzac, 240-51, 260, 266, 279, 280, 283, 319.
Banville (de), 260.
Barbey d'Aurevilly, 257, 258.
Barbier A., 323.
Baudelaire, 246, 252-265, 325.
Berchet G., 151-164.
Bettinelli S., 82.
Bohl de Faber C.: v. *Caballero F.*
Bossuet, 147.
Bourdaloue, 147.
Brunetière, 240, 241, 243, 245, 247, 261.
Buffon, 242.
Burke E., 24.
Byron, 67, 104, 232, 298, 322.

Caballero F., 207-25.
Carducci G., 24, 67, 107, 115, 173, 175, 319-26.
Casanova G., 93.
Cattaneo C., 78.
Cecchi E., 66.
Cervantes, 219.
Cesari A., 106.
Chamisso, 60-64.
Chateaubriand, 8, 34, 256, 260, 276.
Chatel (ab.), 253.
Chénier A., 24, 77.
Citanna G., 85.
Corneille, 31, 145.

Dante, 22, 30, 31, 80, 273.
Daudet, 287-90, 318.
Donadoni E., 85.
Donnay M., 227.
Dostoiewski, 192.

Erasmo, 150.

Faguet, 94.
Ferrari G., 253.
Flaubert, 148, 258, 259, 266-78, 314.
Fogazzaro, 146.
Foscolo, 7, 21, 22, 25, 76-89, 134, 172, 321.

Garibaldi, 253.
Gastineau, 253.
Gautier, 260.
Giusti G., 165-71.
Goethe, 24, 25, 31, 36, 53, 58, 59, 65, 69, 134, 298, 299, 303, 321, 326.
Gosse E., 69, 70.
Grossi T., 74.

Hebbel, 58.
Hegel, 42, 124, 174.
Heine, 172-85, 225, 323.
Heinse, 77.
Hobbes, 81.
Hoelderlin, 25, 77.
Houwald, 49.
Hugo V., 132, 248, 252, 253, 254, 323.

Ibsen, 58, 291-306.

Kant, 41, 42, 54, 174.
Kleist, 52-59.

Lacordaire, 258.
Lamartine, 132, 259.
Le Breton, 240.
Leconte de Lisle, 260.
Leibnitz, 42.
Lemaître, 240.
Lenau, 104.
Leopardi G., 7, 21, 22, 23, 26, 28, 29, 103-119, 134, 257, 321, 325.

Machiavelli, 81.
Maistre (de) G., 253.
Manacorda Gius., 77, 85.
Manzoni A., 21, 22, 106, 107, 133-50, 173, 243, 250-1, 319, 321, 322.
Marino G. B., 21.
Maupassant, 229, 325, 307-18.
Maurras Ch., 322.
Mazzini G., 36, 77.
Menandro, 242.
Mérimée P., 260.
Metastasio, 10, 21.
Michelet, 253.
Molière, 55.
Momigliano A., 144, 149.
Monti, 19, 21-30.
Müllner, 49.
Musset (de), 104, 226-39, 259.

Niccolini G. B., 12.
Nietzsche, 241.
Novalis, 77.

Omero, 30.

Pagello, 192, 193.
Parini, 7.
Parodi T., 170.
Pascoli G., 24.
Pellico, 12.
Petrarca, 19, 31.
Plutarco, 7.
Poe, 255, 257, 259.
Portal M., 253.
Prati G., 24.
Puoti B., 106.

Racine, 31.
Radcliff, 49.
Ranieri A., 112, 115.
Rapisardi M., 24.
Rogeard, 253.
Rousseau, 7, 9, 33, 77.

Sade (de), 254.
Sainte-Beuve, 90, 91, 96, 240, 248, 256.
Saint Simon, 174.
Salfi F., 25.
Sand G., 186-206, 207, 209, 228, 259.
Sanctis (de) F., 104, 107, 112, 117, 118, 143, 149.
Scalvini G., 133, 134, 141.
Schelling, 42, 174.
Schiller F., 20, 31-44, 49.
Schlegel G., 10.
Schopenhauer, 39, 104, 174.

Scott W., 65-75, 150, 210, 242.
Settembrini L., 115.
Shaftesbury, 42.
Shakespeare, 8, 18, 33, 36, 58, 65, 77, 239, 253.
Smiles S., 67.
Sofocle, 18.
Spinoza, 42.
Staël (di), 10.
Steiner C., 23.
Stendhal, 90-102, 260.

Taine, 66, 240.
Tasso, 80, 326.
Teofrasto, 242.
Tieck, 77.
Tolstoi, 318.
Tommaseo, 173.

Valera J., 218.
Verga G., 107.
Verlaine P., 45.
Vico, 79, 141, 241.
Vigny (de) A., 104, 120-132, 260.
Virgilio, 30.
Voltaire, 8, 130, 147.

Werner Z., 41-51, 58.
Winckelmann, 260.

Zola E., 146, 279-87, 288, 289, 318.
Zumbini B., 22-23.

INDICE

Avvertenza		pag.	5
I.	Alfieri	»	7
II.	Monti	»	21
III.	Schiller	»	31
IV.	Werner	»	45
V.	Kleist	»	52
VI.	Chamisso	»	60
VII.	Walter Scott	»	65
VIII.	Foscolo	»	76
IX.	Stendhal	»	90
X.	Leopardi	»	103
XI.	De Vigny	»	120
XII.	Manzoni	»	133
XIII.	Berchet	»	151
XIV.	Giusti	»	165
XV.	Heine	»	172
XVI.	George Sand	»	186
XVII.	Fernán Caballero	»	207
XVIII.	De Musset	»	226
XIX.	Balzac	»	240
XX.	Baudelaire	»	252
XXI.	Flaubert	»	266
XXII.	Zola e Daudet	»	279
XXIII.	Ibsen	»	291
XXIV.	Maupassant	»	307
XXV.	Carducci	»	319
Indice dei nomi		»	327

LI
183668
Author Croce, Benedetto
C9376s
Title Scritti di storia letteraria e politica, vol.18.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU